DAS

PROBLEM DER FORM

IN DER

BILDENDEN KUNST

VON

ADOLF HILDEBRAND

SECHSTE VERMEHRTE AUFLAGE

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
Straßburg, Möllerstraße 16.

Eine Abbildung

der

HOHKÖNIGSBURG

aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

gefunden und beschrieben

von **Paul Heitz**

Mit 2 Tafeln. Preis M. 2.50

« . . . Daß die eine Burg die alte Hohkönigsburg vorstellt, ist für jeden unbefangenen Beobachter ganz zweifellos.»

Frankfurter Zeitung, 19. Dez. 07.

«Die Aehnlichkeit ist so überraschend, daß ich nicht begreife, wie man auf die Idee kommt, hier läge ein Idealbild vor oder das einer anderen Burg.»

Prof. Statsmann, Strassburger Post, 14. Okt. 07.

« . . . somit hätten wir also, wonach man so lange vergeblich gesucht hat: eine bei einfachen mitteln und beschränkter absicht doch im ganzen zuverlässige darstellung der burg in dem noch fast ungestörten zustande des neubaus von 1479 ff.»

Zeitschrift für Deutsches Altertum 49. Band.

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

MALER-ÆSTHETIK

von

HERMANN POPP.

8°. M. 7.—

DENKMALSCHUTZ

und

DENKMALPFLEGE

REDE von

Prof. **G. G. DEHIO.**

Preis M. 1.—

ADOLPHE HILDEBRAND.

LE PROBLÈME DE LA FORME

DANS LES ARTS FIGURATIFS

traduit de l'allemand

par **GEORGES M. BALTUS.**

Prix M. 2.40

ZEHNUHR-VORLESUNG

(TEN O' CLOCK)

von **JAMES Mc NEILL WHISTLER.**

Deutsch von Th. Knorr.

M. 1.—

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

von Dr. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50.

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

von **ERNST TE PEERDT.**

8°. M. 1.—

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

von **FELIX WITTING.**

M. 2.50

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

von

Dr. **F. FR. LEITSCHUH.**

VIII u. 368 S. M. 6.—

Inhalt: Motiv und Studie. — Form und Inhalt. — Licht und Farbe. — Die Staffage.

GEMÄLDE-SOLO ODER GEMÄLDE-KONZERT

EIN VORSCHLAG ZUR SANIERUNG DER KUNSTAUSSTELLUNGEN

von **WALTER STENGEL.**

M. —.80

Berlin Oct. 08. Deri.

DAS

PROBLEM DER FORM

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/dasproblemderfor00hild_1

DAS

PROBLEM DER FORM

IN DER

BILDENDEN KUNST

VON

ADOLF HILDEBRAND

SECHSTE VERMEHRTE AUFLAGE

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

		Seite
	Vorwort zur dritten Auflage	VII
	Einleitung.	1
I.	Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung	6
II.	Form und Wirkung	17
III.	Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung	29
IV.	Flächen- und Tiefenvorstellung . . .	40
V.	Die Reliefauffassung	58
VI.	Die Form als Funktionsausdruck . .	76
VII.	Bildhauerei in Stein	99
	Anhang zur 6. Auflage: Nachträgliche Aufsätze zum «Problem der Form»	117

Vorwort zur dritten Auflage.

Das Erscheinen einer dritten Auflage gibt mir die erwünschte Gelegenheit, abgesehen von manchen Verbesserungen, ein kurzes Vorwort beizufügen mit dem Zweck, dem Leser den Standpunkt anzuweisen, von dem aus ein richtiges Verständnis der Auseinandersetzungen im Buche erleichtert wird. Dafür schien es mir vorteilhaft, den leitenden Grundgedanken der Ausführungen noch von einer andern Seite zu fassen, als im Buche geschehen ist. Es ist daher dieses Vorwort zugleich ein Nachwort.

Plastik und Malerei sind im Gegensatz zur Architektur meistens als imitative Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnung drückt nur das Unterscheidende aus und läßt das Gemeinsame außer Acht.

Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturerforschung und die künstlerische Tätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei

die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkte aus, den ich im allgemeinen als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur bei Seite lasse. Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formensprache. Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formenwelten leben.

Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung eines Kunstwerkes entstehn, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitativ bezeichnete

stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus heraus, in die Welt der wahren Kunst.

Ueberblicken wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrunde, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus, wie die Musik; die künstlerische Naturforschung bringt erst allmählich ihren immer reicheren Stoff herbei.

Bezeichnend für unsere wissenschaftliche Zeit ist es, daß eine künstlerisch sachliche Arbeit nicht über den imitativen Teil hinausgeht. Das architektonische Gefühl fehlt entweder ganz oder begnügt sich mit einem rein äußerlichen, mehr oder minder geschmackvollen Anordnen. Mein Bestreben in diesem Buche geht dahin, diese architektonische Gestaltung des Kunstwerkes in den Brennpunkt der Betrachtung zu rücken und die Probleme, welche die Form nach

dieser Seite stellt, zu entwickeln, als eine notwendige in unserm Verhältnisse zur Natur sachlich begründete Forderung.

Die Eigenart des Individuums ist dadurch ebensowenig angetastet, wie durch den Nachweis des Anatomen, daß jeder Mensch ein Herz, eine Lunge etc. hat und haben muß, um lebensfähig zu sein. Damit wird der unendlichen Mannigfaltigkeit der individuellen Beschaffenheit nicht zu nahe getreten. Und ebenso wie wir mit einem gesunden Körper die kräftige Entwicklung aller generellen Organe bezeichnen, so daß eben diese kräftige Entwicklung eine individuelle Bedeutung erlangt, ebenso zeichnet sich das künstlerisch angelegte Individuum dadurch aus, daß es gerade die in der Sache liegenden Probleme empfindet und zu einer kräftigen Lösung führt, und daß sein Werk eine wahre Antwort auf die von der Natur gestellten Fragen gibt. Daß je nach der Individualität dies oder jenes Problem mehr in den Vordergrund tritt und als Hauptproblem gelöst wird, versteht sich von selbst. Immer aber liegt die künstlerische Potenz nicht im willkürlichen Ignorieren der sachlichen Anforderungen, sondern gerade im Beantworten derselben, so individuell sich auch die Probleme mischen können. Denen die überhaupt jegliche sachliche Forderung leugnen, den Anarchisten in der Kunst, ist

nicht ernst zu begegnen, sie kämpfen im Grunde nur für ihre Einseitigkeit und für die Unkenntnis weitergehender Naturforderungen.

Es ist bezeichnend, daß mit der Unfähigkeit für die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen sich das dunkle Gefühl einer künstlerischen Unzulänglichkeit einstellt und dann dieser Mangel durch eine stoffliche Beimischung, durch tiefsinnige Bedeutung etc. ersetzt werden soll. Diese soll das Werk in eine höhere poetische Region erheben. Es ist jedoch klar, daß die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder sozusagen nur illustriert. Ihre wahre poetische Wirkung entsteht aus der Art zu schauen, aus der Erscheinung als solcher. Die Tätigkeit der bildenden Kunst bemächtigt sich des Gegenstandes als eines erst durch die Darstellungsweise zu verklärenden, nicht als eines schon an sich poetisch oder ethisch wirkenden oder bedeutsamen.

Verlassen wir nun diese allgemeine Betrachtung, und kehren wir wiederum auf die spezielle der architektonischen Gestaltung bei Plastik und Malerei zurück. Da die Formenwelt, die durch die imitative Tätigkeit beider entsteht, räumlicher Natur und somit auch ihre architektonische Gestaltung naturgemäß eine räumliche ist, so können die Gesichtspunkte, die dabei leitend sind, keine willkürlich hineingetragenen, sondern

müssen in unserm räumlichen Auffassungsvermögen begründet sein. Die künstlerische Gestaltung ist nichts als eine Weiterbildung dieses Auffassungsvermögens, dessen Keim schon in der Fähigkeit liegt, überhaupt räumlich auffassen zu können, in der Fähigkeit, zu tasten und zu sehen. Diese zweifache Auffassung ein und desselben Phänomens ist aber nicht nur durch getrennte Organe, den tastenden Körper und das sehende Auge möglich, sondern ist schon im Auge allein vereinigt. Durch diese herrliche Natureinrichtung treten die zwei Funktionen des nämlichen Organs und seine Erfahrungen in so enge und reiche Wechselbeziehung, wie dies an getrennten Organen nicht möglich wäre. Die Fähigkeit, diese Wechselbeziehung in ihre weitgehendsten Konsequenzen zu verfolgen, macht die künstlerische Begabung aus. Mit der Darstellung dieser Konsequenzen habe ich mich in der vorliegenden Schrift hauptsächlich beschäftigt.

Da es bei der Kunst nicht auf ein bloßes Erkennen ankommt, sondern auf ein Handeln und Formen, in welchem die Erkenntnis zur Tat wird, so kann die Besprechung der künstlerischen Probleme nur dann fruchtbar sein, wenn der Verlauf des künstlerischen Prozesses nicht nur theoretisch, sondern bis in die praktische Ausführung verfolgt wird. Es muß gelingen,

zwischen den beiden Polen unseres Seins, dem sinnlich Wahrnehmbaren und dem inneren geistigen Vorgange, den klaren Zusammenhang darzulegen. Können wir nicht zeigen, wie der gedachte Vorgang auch wirklich aussieht, ihn sozusagen ad oculos demonstrieren, so hängt alle Kunsteinsicht in der Luft, es bleibt jedem überlassen, sich das Gedachte so oder so vorzustellen, je nach dem Grade der Entwicklung seiner sinnlichen Anschauung.

Gegenüber dem Mangel an anschaulichem Denken, der sich fast in allen Kunsttheorien verrät, ist es wichtig, den Nachdruck nicht auf die Ideen zu legen, sondern auf die reale Vorstellung.

Es gipfelt daher meine Arbeit in dem Kapitel über die Steinarbeit. Dieser praktische Vorgang ist im Grunde nur die Realisierung all der künstlerischen Vorstellungen, über die in den vorausgegangenen Kapiteln gehandelt wurde und es konnte deshalb der Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Arbeitsprozeß und der ihm zugrunde liegenden Vorstellung nur am Schlusse der Darlegung verstanden werden. Die Einsicht in einen Zusammenhang dieser Art ist um so notwendiger, als die technische Entwicklung und die Fabrikarbeit der heutigen Zeit dazu geführt hat, das Gefühl für die Art des Entstehens überhaupt zu schwächen und das

Produkt nur an sich, nicht aber als Ausdruck und Niederschlag einer bestimmten geistigen Tätigkeit aufzufassen. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, zu zeigen, welche Bedeutung für das Kunstwerk im natürlichen Entstehungsprozesse liegt, wie aus ihm das Gute, Echte sozusagen von selber entsteht, und wie es um die Kunst nur dann gut bestellt ist, wenn der Künstler die natürliche Schaffensbahn wandelt, mehr bestrebt, auf echte Weise etwas hervorzubringen — mag es zuletzt noch so bescheiden ausfallen — als ein glänzenderes Resultat erzielen zu wollen, das nur als Produkt eines größeren Könnens berechtigt, mit unechten Mitteln gezeugt dem Schicksale alles Unechten verfallen ist.

Einleitung.

Die nachstehende Arbeit bezieht sich auf das Verhältnis der Form zur Erscheinung und seine Konsequenzen für die künstlerische Darstellung.

Da ein und derselbe Gegenstand sehr verschieden erscheinen kann, so entsteht für den bildenden Künstler die Frage: sind diese verschiedenen Erscheinungen alle gleichwertig und wonach messen wir deren Wert?

Es braucht wohl keine nähere Begründung, daß unser Verhältnis zur Außenwelt, insofern diese fürs Auge existiert, in erster Linie auf der Erkenntnis und Vorstellung von Raum und Form beruht. Ohne diese ist eine Orientierung in der Außenwelt schlechterdings unmöglich. Wir müssen also die räumliche Vorstellung im allgemeinen und die Formvorstellung, als die des begrenzten Raumes, im besonderen als den wesentlichen Inhalt oder die wesentliche Realität der Dinge auffassen. Stellen wir den Gegenstand oder diese räumliche Vorstellung von ihm der wechselnden Erscheinung gegenüber, die wir von ihm erhalten

können, so bedeuten alle Erscheinungen nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung und der Wert der Erscheinung wird sich nach der Stärke der Ausdrucksfähigkeit bemessen, die sie als Bild der räumlichen Vorstellung besitzt.

Die Farbigkeit der Natur gilt alsdann gleichsam als ein farbiges Gewand, welches die Natur als Körper trägt, und der Wert der wechselnden Farbenerscheinung wird sich gleichfalls darnach bemessen, wie weit das Farbige an der Klärung des räumlichen Ausdrucks teilnimmt.

Wir sehen alsdann die Natur so an, als wenn sie uns nur alle möglichen Erscheinungsvariationen über ein Thema gäbe, ohne jemals dasselbe an sich zu geben. Denn die Formvorstellung ist ein Fazit, welches wir aus dem Vergleich der Erscheinungsweisen gezogen haben, und welches das Notwendige vom Zufälligen schon gesondert hat. Sie ist also nicht eine Wahrnehmung schlechtweg, sondern eine Verarbeitung von Wahrnehmungen aus einem bestimmten Gesichtspunkt. Damit meine ich nicht etwa einen subjektiven Gesichtspunkt, sondern im Gegenteil den ganz allgemeinen der räumlichen Orientierung, wie er sich bei jedem naturgemäß bilden muß im Verkehr mit der räumlichen Außenwelt.

Da wir der Erscheinung zu unserer räumlichen Orientierung im gewöhnlichen Leben nur wenige Anhaltspunkte zu entnehmen brauchen, so kommt

es uns nicht zum Bewußtsein, wie viel die jeweilige Erscheinung an tatsächlicher Anregungskraft für die Raum- und Formvorstellung enthält, wie viel wir uns dazu ergänzen. (Wir wissen ja schon das meiste und brauchen nur einige Anhaltspunkte, um uns sofort zu orientieren.) Beim Künstler ist das Verhältnis zur Erscheinung ein ganz anderes. Er muß oder sollte sich darüber klar sein, was die jeweilige Erscheinung nun auch wirklich gibt und was ihr fehlt, um ein klares Bild unserer Formvorstellung zu erwecken. Es gibt Beleuchtungen in der Natur, z. B. eine Fülle von Lichtreflexen, welche jeden Formeindruck auflösen und somit jeder Möglichkeit, einen klaren räumlichen Eindruck zu gewinnen, entgegen arbeiten. Es kann sich für den Künstler nicht darum handeln, in seiner Darstellung die Erscheinung als solche schlechtweg festzuhalten, sondern er kann von ihr nur indirekt lernen, wie sie es macht, den Forminhalt zum Ausdruck zu bringen, indem er unterscheiden lernt, wo sie deutlich zu uns spricht und wo nicht. Denn seine Darstellung darf sich nicht auf das Wissen des Beschauers verlassen, sondern soll die Faktoren wirklich geben, auf denen unsere Vorstellung beruht, und zwar handelt es sich gerade um den Untergrund, auf dem sich die räumlichen Vorstellungen unwillkürlich aufbauen, um das sogenannte Selbstverständliche. Ohne diese elementaren Faktoren ist die Darstellung Dilettantismus.

Wie nun das Bedürfnis nach klarem Ausdruck für Raum und Form in der Erscheinung den Künstler zu einer bestimmten Vorstellungsart führt, wie sich dadurch zu allen künstlerischen Zeiten gegenüber der Masse der natürlichen Erscheinungsarten konsequenter Weise eine Grundart von künstlerischer Erscheinung herausbilden muß — das ist der Inhalt nachfolgender Arbeit, wie er sich aus der eigenen künstlerischen Erfahrung gestaltet hat.

Es ist einleuchtend, daß die Klarheit, die wir als Künstler bei der Arbeit nötig haben, wie bei jedem handelnden Menschen, die des geläuterten Instinktes ist und nicht die einer durch das Wort mitteilbaren Erkenntnis. Bei der schriftlichen Mitteilung jedoch und zudem in einer Zeit, wo so viel Unreife bezüglich der Erkenntnis des künstlerischen Problems und so viel Unsicherheit des künstlerischen Instinktes herrscht, ist es nicht zu umgehen, Anschauungen, die von Natur nebeneinander liegen und ohne Anfang und Ende sich gegenseitig bedingen, in ein Nacheinander zu ordnen und beweiskräftig zu verbinden. So kommt denn diese Arbeit in die Lage, zu demjenigen, dem die Anschauungen geläufig, in einer ungewohnten Sprache zu reden, und demjenigen, dem die Sprache geläufig, von einem ungewohnten geistigen Vorgang zu sprechen. Es ist dies aber ein Mißstand, für den es keine Lösung gibt.

I.

Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung.

Zur Erkenntnis des Verhältnisses von Form zu Erscheinung müssen wir vor allem die zwei uns möglichen Wahrnehmungsarten streng unterscheiden.

Es sei ein Gegenstand mit Umgebung und Hintergrund gegeben; ebenso die Richtungslinie des Beschauers, dessen Standpunkt lediglich in Nähe oder Ferne verschiebbar sein soll.

Ist sein Standpunkt ein so ferner, daß seine Augen nicht mehr im Winkel, sondern parallel schauen, dann empfängt er ein Gesamtbild, und dies Gesamtbild ist bei aller plastischen Wirkung, die es hat, an sich rein zweidimensional, weil die dritte Dimension, also alles Nähere oder Fernere des Erscheinungsobjektes, alle Modellierung nur durch Gegensätze in der erscheinenden Bildfläche wahrgenommen wird, als Flä-

chenmerkmale, die ein Ferneres oder Näheres bedeuten.

Tritt der Beschauer aber näher hinzu, so daß er verschiedene Stellung und Akkommodation der Augen braucht, um das gegebene Objekt zu sehen, dann hat er die Gesamterscheinung nicht mehr in einem Blick und er kann sich das Bild nur durch seitliche Augenbewegung mit verschiedener Akkommodation zusammensetzen. An Stelle der Gesamterscheinung treten verschiedene Einzelerscheinungen, welche durch Augenbewegung verbunden werden. Je näher der Beschauer dem Objekte tritt, desto mehr Augenbewegungen braucht er und desto mehr teilt sich die ursprüngliche Gesamterscheinung in Einzelerscheinungen, in gesonderte Bilder. Zuletzt vermag er den Gesichtseindruck so zu beschränken, daß er nur immer einen Punkt scharf in den Sehfokus rückt und die räumliche Beziehung dieser verschiedenen Punkte in Form eines Bewegungsaktes erlebt; alsdann hat sich das Schauen in ein wirkliches Abtasten und in einen Bewegungsakt umgewandelt und die darauf fußenden Vorstellungen sind keine Gesichtseindrucksvorstellungen (von nun an kürzer: Gesichtsvorstellungen), sondern Bewegungsvorstellungen und bilden das Material des Form-Sehens und Form-Vorstellens. Alle unsere Erfahrungen über die plastische Form der Objekte sind ursprünglich durch Abtasten zu-

stande gekommen. Sei es nun ein Abtasten mit der Hand oder mit dem Auge. Tastend führen wir der Form entsprechende Bewegungen aus und die Vorstellungen bestimmter Bewegungen, oder anders gesagt, ein Komplex bestimmter Bewegungsvorstellungen heißt eine plastische Vorstellung.

Stellen wir nun die zwei Extreme der Sehtätigkeit sich gegenüber, so bedeuten die zwei Arten reiner Sehtätigkeit. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche*) ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfaßt wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.

Alle dazwischen liegenden Wahrnehmungsweisen sind Mischformen von Gesichtseindrücken und Bewegungstätigkeit, unrein in bezug auf die Qualität ihrer Erfahrungsbestandteile. Dahin gehört vor allem das stereoskopische Sehen. Hierbei sehen wir den Gegenstand eigentlich von zwei Standpunkten zugleich, und die Bewegung von

---

*) Um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, daß ich dem gewöhnlichen, namentlich unter Künstlern üblichen Sprachgebrauche folgend, überall das Wort Fläche gebrauche, wo im mathematischen Sinne *Ebene* stehen müßte.

dem einen zum anderen Standpunkt ist zu einem Moment zusammengedrängt, weil die Verschiedenheit der Standpunkte mit dem Abstand der gleichzeitig sehenden Augen zusammenfällt. Es findet im Grunde eine Vermischung von Gesichtseindruck und Bewegungsvorgang statt, welche wir imstande sind, dadurch zu sondern, daß wir das gemeinschaftliche Bild durch das Schließen eines Auges auf die zwei getrennten Bilder zurückführen. Indem wir ein Auge schließen, rücken wir gleichsam den Gegenstand in eine weitere Entfernung und erhalten ein reines einheitliches Flächenbild, welches wir der Einfachheit wegen von nun an *Fernbild* nennen wollen.

Nachdem wir so die Wahrnehmung in eine rein schauende und in eine sich rein bewegende Augentätigkeit gesondert haben, wollen wir dem Verhältnis der Gesichtsvorstellung zu den Bewegungsvorstellungen näher nachgehen.

Das Fernbild von etwas Dreidimensionalem gibt uns einen reinen Gesichtseindruck, welcher aber durch bestimmte Merkmale der Erscheinung zu Bewegungsvorstellungen anregt, diese also sozusagen latent in sich enthält. Geben wir uns dieser Anregung hin, so werden die Gesichtseindrücke zu Führern und setzen sich in Bewegungsvorstellungen um, wir gehen sozusagen im Fernbild spazieren. Soweit nun im Fernbild die Gesichtseindrücke eine nur zweidimensionale Ausdehnung

des Gegenstandes bedeuten und wir aus dem Gesamteindruck Linien, die keine Perspektive enthalten, und Flächeneindrücke, die mit der Bildfläche parallel liegen, allein ins Auge fassen, stellen diese Anregungen zu Augenbewegungen zugleich das direkte geometrische Bild für diese Bewegung dar. *Ein geometrisches Bild* für die *dritte* Dimension, d. h. für die Tiefenunterschiede, ist jedoch in dem Fernbild nicht enthalten, sondern nur eine *Anweisung* auf die Tiefenvorstellung, da ja in der Perspektive jede Linie verkürzt ist (eventuell zu einem Punkt zusammenschrumpft).

Gehen wir dagegen von der Bewegungstätigkeit des Auges aus, d. h. tasten wir, aus der Nähe, denselben Gegenstand mit den Augen ab, so werden unwillkürlich die Bewegungsakte zu Gesichtsvorstellungen, Vorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die aber nur eben als Illustrationen jener Bewegungen dienen, von den übrigen für die *schauende* Tätigkeit vorhandenen Unterschieden innerhalb der gesehenen Flächen, wie z. B. von Farbe, von Schatten und Licht dagegen abstrahieren. Aber auch die dritte Dimension, das Lageverhältnis der Flächen zueinander, fassen wir dabei als Linie auf, die uns eine Bewegung illustriert, indem wir unseren Standpunkt ändern und damit imstande sind, uns Profilansichten aller dieser Lageverhältnisse zu schaffen. Die Vorstel-

lungen eben dieser Bewegungen sind die wesentlichen Faktoren unserer Erkenntnis der plastischen Form.

Da die Gesichtsvorstellungen, die in die so gewonnene Formvorstellung eingehn, nach dem Obigen von der Erscheinung abstrahiert sind, so ist auch diese rein plastische Formvorstellung, eine nur abstrahierte.*)

Die plastische Vorstellung setzt sich also zusammen aus den Gesichtsvorstellungen von Linien und einfachen Flächen, die durch Bewegungsvorstellungen untereinander verbunden sind. Sie kennt somit eine Einheitsform nur für zweidimensionale Inhalte, — eben die genannten geometrischen Bilder. Die dritte Dimension fügt sich durch den Wechsel des Standpunktes hinzu; indem sie aber diese Verbindung der einzelnen geometrischen Bilder zu einem dreidimensionalen Gegenstande durch die Bewegungsvorstellungen nur *sukzessive* schafft, kann durch diese Vorstellungstätigkeit ein einheitliches Gesamtbild für die dreidimensionale Form, in der Vorstellung nicht zustande kommen.

---

*) Die Zeichnungen eines Bildhauers sind direkt aus Bewegungsvorstellungen entstanden und die Erscheinung ist aus ihnen zusammengebaut. Es ist das leicht zu erkennen, wenn wir sie mit Zeichnungen eines Malers vergleichen, bei denen die Vorstellungen aus Erinnerung und Kenntnis des direkten Bildeindrucks entstehen. Wenn auch bei einem späteren Stadium der Durchführung sich die beiden Arten nähern können, so sind doch die Ausgangspunkte ganz entgegengesetzte.

Ein einheitliches Bild für den *dreidimensionalen Komplex* besitzen wir also allein im Fernbild, dieses stellt die einzige Einheitsauffassung der Form dar, im Sinne des Wahrnehmungs- und Vorstellungsaktes.

Da nun der Gesichtseindruck für die Tiefenvorstellung mit von den wechselnden mitwirkenden Umständen abhängt und daher ebenfalls wechselt, und wir andererseits, aus der Erscheinung die Form des Gegenstandes herauslesend, sie uns als Bewegungsvorstellung aneignen, so haften in uns keine klaren Bilder für die Tiefenvorstellung. In der Tat weiß sich jeder eine Kugel als Form vorzustellen, nicht aber, wie dieselbe sich als Gesichtseindruck rund ausspricht. Das was jeder festhält ist die Kreislinie als Zweidimensionales und die Bewegungsvorstellung, mit der er diese Kreislinie nach allen Seiten hin wiederholt.

So kommen wir zu der Erkenntnis, daß, abgesehen von der sehr verschiedenen Deutlichkeit des Formvorstellungsbesitzes der Menschen, dieser Besitz in einem sehr unklaren Zusammenhang mit den Gesichtsvorstellungen steht. Für den *Wahrnehmenden* geht der Vorgang des Sehens im Sinne des räumlichen Ablesens der Erscheinung ganz unbewußt vor sich, und er *empfängt* den Gesichtseindruck zu einer räumlichen Vorstellung. Beim Vorstellen setzt er sich jedoch den Gegenstand

teils aus Gesichts-, teils aus Bewegungsvorstellung zusammen, d. h. er stellt sich ein ungefähres Gesichtsbild vor und füllt es je nach dem plastischen Bedürfnis mit Bewegungsvorstellung aus. Gesichtseindruck und Bewegungsvorstellung beziehen sich wohl auf denselben Gegenstand, stehen aber in keiner deutlichen inneren Beziehung zueinander.

Diese Unklarheit über die Erscheinungsmerkmale, welche uns als Aequivalent für die Formvorstellung dienen, ist deshalb natürlich, weil die einzige Kontrolle für diese Beziehung unserer Gesichts- und Bewegungsvorstellung in der Darstellung liegt; denn dort werden die Vorstellungen wahrnehmbar, und wir können alsdann die Probe machen, ob wir unmittelbar auf den aus der Darstellung empfangenen Eindruck reagieren. Alle sonstigen geistigen Disziplinen lassen in diesem Punkte den Menschen ganz naiv, in einem gänzlich unbewußten Verkehr mit der Natur und in einem gänzlich unklaren Vorstellungsbesitz. Die bildende Kunst allein stellt die Tätigkeit dar, in der sich das Bewußtsein nach dieser Richtung hin entwickelt, und welche die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten sucht. Andererseits beruht der eigentliche Genuß und das direkt Wohltätige am Kunstwerk im Empfangen dieser Einheit und im sicheren, unmittelbaren Erfassen dieser natürlichen Harmonie.

Betrachten wir nun von diesem Standpunkte aus die darstellende Tätigkeit des Bildhauers und des Malers. Das geistige Material des Bildhauers sind seine Bewegungsvorstellungen, welche er teils direkt aus der Bewegungstätigkeit des Auges selbst, teils aus den Gesichtseindrücken gewinnt, und diese Vorstellungen bringt er, indem er sie mit der Hand wirklich ausführt, an einem stofflichen Material direkt zur Darstellung. Diese so dargestellten Bewegungsvorstellungen geben alsdann wieder einen Gesichtseindruck ab und sollen in diesem Gesichtseindruck als Fernbild ihre Einheitsform gewinnen. Es frägt sich dann notwendig, ob dieses Fernbild oder diese reine Erscheinung auch ein deutliches Ausdrucksbild der Form abgibt oder nicht. Der Bildhauer gestaltet also indirekt an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Erscheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der Form zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, daß das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers.

Verfolgen wir die Tätigkeit des Malers, so sind

sein geistiges Material der Darstellung die Gesichtsvorstellungen, diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des Fernbildes. Insofern diese Eindrücke jedoch die Formvorstellung erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein Flächenbild so darzustellen, daß wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstande empfangen. Dies zu leisten ist er nur dadurch imstande, daß er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet. Darin liegt das Problem des Malers. Bei beiden handelt es sich also um ein gegenseitiges in-Beziehung-setzen von Bild- und Formvorstellung, nur realisiert der Maler ein Bild in Beziehung zur Formvorstellung und der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck.

Die Formvorstellung der Natur, als Produkt aus dem einheitlichen Flächenbilde oder Fernbilde, beruht auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewußt zu fester Gesetzmäßigkeit geführt hat, insofern nämlich eine bestimmte Formvorstellung die notwendige Konsequenz eines bestimmten Flächeneindrucks bei allen Sehenden wird. Deshalb bedeutet dieses in-Beziehung-setzen der beiden Vorstellungsarten soviel, als das gesetzmäßige Verhältnis zwischen ihnen aufsuchen oder sie in

dasselbe zueinander setzen. Dieses gesetzmäßige Verhältnis existiert nur für die Vorstellung, ist nur in ihr fühlbar. Wir empfinden bloß, ob die Formvorstellung unwillkürlich reagiert oder nicht. Diese Gesetzmäßigkeit tritt also bei jedem Sehenden in Kraft, jedoch als selbstverständliche Lebenstätigkeit nicht in das Bewußtsein.

Stellen wir nun den Künstler einem Naturgebilde gegenüber, als einem bestimmten Einzelfalle, so wäre seine Aufgabe, es aus dem Gesichtspunkte dieser allgemeinen Gesetzmäßigkeit aufzufassen und darzustellen. Alle Naturerscheinung als Einzelfall muß in einen allgemeinen Fall umgesetzt werden, muß zu einem Gesichtsbild werden, welches als Ausdruck der Formvorstellung eine allgemeine Bedeutung hat.

Indem der Künstler die Natur von diesem Gesichtspunkte aus auffaßt, stellt er der jeweiligen Naturerscheinung eine Bilderscheinung gegenüber, bei der das Zurückführen auf diese Gesetzmäßigkeit die Naturerscheinung verarbeitet und geklärt hat, und welche dadurch unserem Vorstellungsbedürfnis entspricht.

Die Art der Faktoren, welche er im Wechsel der Naturerscheinung festhält und zu diesem gesetzmäßigen Bau verwendet, — die Art der Erscheinungsmittel, welche er in den Bereich seiner Verarbeitung der Naturerscheinung zum Zwecke der gesetzmäßigen Anregung der Formvorstellung

herbeizieht, wird seine individuelle Anschauungsweise, sein subjektives Vorstellungsbedürfnis ausmachen. Bei diesem individuellen Spielraume stellt jedoch das wahre Kunstwerk stets ein gesetzmäßiges Bild unserer Vorstellung dar und gelangt erst dadurch zu seiner künstlerischen Bedeutung.

II.

Form und Wirkung.

Um nun näher die Konsequenzen des Problems für den Maler und Bildhauer entwickeln zu können, ist es nötig, noch eingehender das Verhältnis des Fernbildes zu den Bewegungsvorstellungen im allgemeinen zu untersuchen.

Indem wir Bewegungsvorstellungen und die damit verbundenen Begrenzungslinien entwickeln, gelangen wir dazu, den Dingen eine Form zuzuschreiben, die unabhängig vom Wechsel der Erscheinung ist. Wir erkennen sie als denjenigen Faktor der Erscheinung, welcher vom Gegenstand allein abhängt. Wir können diese teils direkt durch Bewegung gewonnene, teils aus der Erscheinung abstrahierte Form, die *Daseinsform* des Gegenstandes nennen.

Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten

ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der andern Seite und steht deshalb der abstrahierten vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine *Wirkungsform* gegenüber.

Es liegt aber in der Natur der Wirkungsform, daß jeder Einzelfaktor der Erscheinung nur im Bezug und im Gegensatz zu einem andern etwas bedeutet, daß alle Größen, alles Hell und Dunkel, alle Farben etc. nur relativ einen Wert abgeben. Alles beruht auf Gegenseitigkeit. Jedes wirkt auf das andere, bestimmt dessen Wert mit.

Wenn wir also von einem Gesamteindrucke reden, so heißt dies ein gemeinschaftliches Wirkungsresultat aller Erscheinungsfaktoren, und da das Fernbild gerade in dem Auffassen einer gemeinschaftlichen Wirkung besteht, so folgt daraus, daß seine einzelnen Erscheinungsfaktoren nur in der bestimmten Beziehung zueinander, welche diesen Gesamteindruck hervorruft, ihre Bedeutung haben, während sie an und für sich genommen, d. h. aus dem Zusammenhang gerissen, sie verlieren.

Wenn wir deshalb imstande sind, aus einer Gesamterscheinung, den darin enthaltenen Wirkungen folgend, uns eine Formvorstellung des Gegenstandes zu machen, so ist dies die Folge des Verhaltens der Einzelfaktoren zueinander.

Daraus folgt aber, daß, wenn wir bei der bildlichen Darstellung von der Formvorstellung ausgehend, zu einer ihr entsprechenden Gesamterscheinung gelangen, sozusagen eine Gleichung zwischen der Daseinsform und der Erscheinung ziehen wollen, dies nicht erreicht wird, wenn wir die einzelnen Bewegungs- oder Formvorstellungen Stück für Stück direkt als Gesichtseindruck fassen und auf diese Weise addierend eine Gesamterscheinung zusammensetzen. Denn bei solchem Einzelumsatz fassen wir das Einzelne nicht in seiner Wirkungsbedingtheit durch das Ganze und für das Ganze auf, sondern immer als abgeschlossene Einzelheit.

Wir sind also gezwungen, unsere Formvorstellung in solche Erscheinungsfaktoren umzusetzen, welche erst innerhalb der gemeinschaftlichen Wirkung durch ihr Zusammenwirken zu einer Gleichung der Form werden. Denn es handelt sich ja nicht nur darum, daß Tiefenvorstellungen in Flächeneindrücke umgewandelt werden und als ein Nebeneinander im einheitlichen Sehakt aufgefaßt werden können, sondern darum, daß der gesamte Flächeneindruck einen richtigen Gesamteindruck für die Formvorstellung abgibt.

Wir können die Werte der Daseinsform als Zahlenwerte auffassen, und wie man in der Algebra von dem Zahlenwert abstrahiert und den Wert nur als Verhältnismöglichkeit von a zu b

zum Ausdruck bringt, so erhebt der bildliche Eindruck alle wirklichen Raumgrößen zu Verhältniswerten, die nur fürs Auge eine Gültigkeit haben. Auf solche Weise kommt die Gleichung zwischen der Daseinsform und der Wirkungsform zustande.

Wenn ich einen Finger fixiere, so erhalte ich einen Verhältniseindruck der Fingerformen. Fixiere ich jedoch die ganze Hand, so sehe ich den Finger im Verhältnis zur ganzen Hand und erhalte einen neuen Eindruck als Verhältniseindruck des Fingers zur Hand. Sehe ich dann die Hand mit dem Arm zusammen, so ändert sich wiederum der Eindruck usw. in infinitum. Die Hand kann mir an sich stark vorgekommen sein, als ich sie allein sah, im Verhältnis zum Arm erscheint sie vielleicht zart, weil der Arm sehr stark ist.

Während anfangs die Form des Fingers nur als ein Gesamteindruck der dem Finger allein gehörigen Einzelformen aufgefaßt wurde, entsteht sie später als Verhältniseindruck zu anderen mitwirkenden Formen. In beiden ist die Daseinsform des Fingers dieselbe, ihre Wirkungsrolle in der Erscheinung hat sich aber geändert. Sie erhält als Wirkungsform einen Akzent, der ihr allein nicht zukommt. Auf diese Weise geht die ganze Daseinsform in Wirkungsverhältnisse und Wirkungswerte auf und die gegenständliche Vorstellung verwandelt sich in eine Vorstellung von Wirkungs-

werten, die immer nur in der gegebenen Gesamtheit ihre Geltung haben.

Andererseits kann die bloße Gruppierung dazu führen, die Formwerte in ihrer Wirkung verschieden zu akzentuieren. Wir können z. B. gleichlange Linien so zueinander stellen, daß sie verschieden lang wirken; es gibt bekannte geometrische Figuren, die diese Täuschung bezwecken. Es wird daraus begreiflich, daß der Wert der einzelnen Daseinsform entweder falsch, wie im gegebenen Beispiel oder gleichgültig, d. h. ohne eindringliche Akzentuierung oder aber stark und eindringlich zur Wirkung kommen kann. In allen drei Fällen bleiben die wirklichen Maße der Daseinsform dieselben, es ändert sich jedoch die Wirkungsform. Ob also der Wirkungsakzent so oder so fällt, hängt von der Gesamtsituation ab und ist, wie die Situation selbst, entweder stabil oder einem Wechsel unterworfen. Es ist dies für unseren Formeindruck in der Natur von großer Bedeutung. Da viele Gegenstände an eine bestimmte Situation gebunden sind, so kennen wir sie nur als bestimmte Wirkungsform und durch eine Aenderung der Situation scheint sich ihre Daseinsform zu ändern. Derselbe Turm z. B., der, über die Häuser allein in die Luft ragend, uns einen schlanken Eindruck macht, wird plötzlich plump, wenn wir ihm zur Seite dünne Fabrikschlöte aufstellen.

Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem

der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, teil an seiner Charakterisierung und, je nachdem sich bestimmte Situationen mit der Gegenstandsvorstellung in uns festsetzen, setzen sich auch bestimmte Wirkungsakzente in unserer Vorstellung fest, welche die Daseinsform charakterisieren. Wir können von einem Ausnahmsakzent und einem normalen sprechen und von einem zufälligen und typischen, je nachdem innerhalb des Wechsels sich gewisse Wirkungsforderungen in unserer Vorstellung festgesetzt haben. Der Künstler je nach seiner individuellen Begabung bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsakzente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsakzente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es.

Damit hat sich denn im Gegensatz zur bloßen Daseinsform der Inhalt dessen, was wir Formvorstellung nennen müssen, dahin erweitert, daß wir uns einen Komplex von Bewegungsvorstellungen mit einer räumlichen Wirkungsrolle verbunden vorstellen. Und ebenso haben sich mit diesem Inhalt auch die Anforderungen erweitert, welche wir an die Erscheinung stellen als Ausdruck der räumlichen und plastischen Natur.

Während wir uns eine Formvorstellung machen, schaffen wir unwillkürlich an einer Gesichtsvorstellung, welche einer Wirkungsrolle dient. Ist sie

noch so dürftig, so ist sie doch imstande, den allgemeinen Formbegriff, der sich in dieser Wirkung ausspricht, festzuhalten. Wenn die Kinder ein Gesicht als Kreis mit zwei Punkten als Augen, einem senkrechten Strich als Nase und einem wagrechten als Mund zeichnen, so stellen sie damit eben diese notwendige Wirkung dar, als ganz entsprechendes Bild unserer natürlichen Vorstellung der Wirkungsform.

Deshalb muß denn auch die künstlerische Darstellung diese elementaren Wirkungen, welche uns den allgemeinsten Formbegriff lebendig machen, aus der Gesamtfülle der Erscheinungen und trotz dieser zustande bringen, wenn sie stark und natürlich sein soll. Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa, weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar.

Aus all diesem haben wir aber erkannt, daß die Daseinsform, die meßbare Naturform oder ihre gegebenen räumlichen Maße vom Auge wohl abgestastet, dann aber nicht als Einheit aufgefaßt werden können. Diese Einheit fürs Auge existiert

nur in der Form von Wirkungen, die alle tatsächlichen Maße in Verhältniswerte umsetzen; nur als solche besitzen wir sie als Gesichtsvorstellung. Auch die Vorstellungen von abstrahierten Begrenzungslinien und ihres Lageverhältnisses zueinander, welche der Daseinsform zukommen, sind als Gesichtsvorstellungen immer nur als Verhältnisausdruck vorhanden und daher relative Größen. Die Formvorstellung gelangt so zu einer Art der Abstraktion, indem sie die Empfindung räumlicher Werte festhält, die nur in der Einkleidung individueller Größenverhältnisse realisiert werden können. Nur aus der Wirkung des Fernbildes können wir aber die Formwerte einheitlich abstrahieren, weil nur da die Erscheinungselemente gleichartig und gleichzeitig auftreten. Das künstlerische Sehen besteht also in dem starken Auffassen dieser Formempfindungen, gegenüber der bloßen Kenntnis der Daseinsform als Addition von isolierten Wahrnehmungen, wie sie nur für die wissenschaftliche Betrachtung von Bedeutung sein kann.

Im Festhalten solcher Eindruckswerte liegt die Bedeutung der *Vorstellung* gegenüber der *direkten Wahrnehmung* und dem *bloßen Erinnerungsbild* der Wahrnehmung. Die Kunst besteht nun darin, diesen abstrahierten Vorstellungsbesitz wieder einzukleiden, und sie schafft dadurch einen Eindruck, welcher beim Beschauer ohne Rest in

Vorstellungswerte aufgeht, während der Natureindruck noch kein aus diesem Gesichtspunkt geeinigtes Vorstellungsbild ist.

Und wenn dieser Wirkungswert nur ein Produkt der zusammenwirkenden Erscheinung ist, nicht ein an und für sich greifbarer und darstellbarer, so kann, wie gesagt, dieser Wirkungswert im Kunstwerk nur resultieren, wenn die Gesamterscheinung danach angelegt ist, wenn sie die notwendigen Bedingungen dazu enthält. Und da es in natura ganz vom Zufall abhängt, ob diese Bedingungen in der Erscheinung vorliegen, so kann die Darstellung nicht in einem mechanischen, positivähnlichen Wahrnehmungskonterfei der zufälligen Erscheinung liegen, sondern in der Darstellung der Bedingungen, welche diesen Wirkungswert positiv für unsere Vorstellung erzeugen. Um der Daseinsform zu ihrem Wirkungswert zu verhelfen, müssen wir die Gesamtsituation nach Maßgabe unserer Erfahrung von Wirkungsbedingungen gestalten. Wir müssen die Daseinsform unter solche Umstände bringen, daß sie neu die Vorstellung erzeugen muß, welche wir von ihr allmählich gewonnen haben. Durch die Wirkungsgestaltung des Einzelfalles geben wir die Vorstellung, die sich an tausend Fällen gebildet hat. Für den Künstler bedeutet so die Darstellung der Natur eine Darstellung dieser von seiner Vorstellung schon verarbeiteten und zu räum-

lichen Wirkungswerten geprägten Formenwelt. Durch die Darstellung soll dies Gepräge fühlbar werden, es soll sprechen, zum starken Ausdrucke kommen. Denn erst dann wird das Kunstwerk zu einem wahren Ausdruck unseres Verhältnisses zur Natur, wie es sich in unserer räumlichen Vorstellung naturgemäß bildet. Diese Auffassung, die aus dem Bewußtsein entspringt, daß unser Verhältnis zur Natur und ihrer abstrahierten Daseinsform nur dadurch zur Erscheinung kommt, daß wir das Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und Wirkungsprodukt fassen, diese Auffassung ist die künstlerische.

Die sogenannte positivistische Auffassung, welche die Wahrheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes selber sucht, nicht in der Vorstellung, die sich in ihm von uns bildet, sieht das künstlerische Problem nur in der genauen Wiedergabe des direkt Wahrgenommenen. Allen Vorstellungseinfluß hält sie für eine Fälschung der sogenannten Naturwahrheit und sie bemüht sich, die Darstellung zu einem möglichst genau imitierenden Aufnahmsapparat zu steigern, sich rein mechanisch rezeptiv zu verhalten. Sie bestrebt sich, die momentane Wahrnehmung von den Vorstellungen loszulösen, welche naturgemäß das eigentliche Sehen bedingen. Denn das Sehen ist ja eben kein mechanischer Akt allein, sondern die Erfahrung der Vorstellung ist es, welche uns das mechanische Augenbild

zu einem Bilde der räumlichen Natur macht, uns überhaupt erst erkennen läßt, was er darstellt. Ob nun dies Festkleben an der Wahrnehmung sich auf die Bewegungsvorstellungen oder auf die Gesichtseindrücke bezieht, ist hierbei gleich. Es gibt einen Positivismus ebensowohl gegenüber der gegebenen Daseinsform, wie auch gegenüber der gegebenen Wirkungsform, sei es bei der plastischen oder malerischen Darstellung. Der Höhepunkt des Positivismus gegenüber der Erscheinung wäre erreicht, wenn wir mit der Unerfahrenheit des neugeborenen Kindes wahrnehmen könnten. Er sucht nach einer Darstellung, welche diesem ungeklärten Eindruck unserer ersten Lebensstunden entspricht, wo die Vorstellungen erst anfangen, sich zu bilden. Dies Streben ist durch die Erfindung der Photographie sehr unterstützt worden. Dabei wird übersehen, daß der Mensch gar nicht imstande ist, seine Vorstellungen ganz abzustreifen, weil er eben mit ihnen sieht, und so steht denn deren unwillkürlicher Einfluß im Widerspruch zu dem bezeichneten Bestreben. Das hat zur natürlichen Folge, daß die Anregung für unsere räumliche Vorstellung, welche durch solche Darstellung entsteht, eine kümmerliche sein muß, anstatt daß sie im Kunstwerke sich steigert und eigentlich auswächst. Solche Darstellungen sind sozusagen stumm, denn die Fähigkeit, zu unserer Formvorstellung zu sprechen, ist der Erscheinung künstlich ausgetrieben.

So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber.

Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität. Indem das Kunstwerk die Natur als Relation von Bewegungsvorstellung und Gesichtseindruck faßt, wird sie für uns vom Wechsel und Zufall befreit.

Es ist deshalb ein naiver Irrtum, wenn man glaubt, der Eindruck einer Figur, wie er im gegebenen Kunstwerk nur auf diesem Einklang beruht, bleibe fortbestehen, wenn man sich die Daseinsform in einer anderen Wirkungskonstellation denkt, die Figur z. B. in einer anderen Situation. Man verwechselt alsdann die Identität der Person mit der der Wirkung.

Daraus geht auch hervor, daß alle sogenannten Proportionslehren, welche man für die Kunst aufgestellt hat, von vornherein aus einem Mißverständnisse entsprungen sind. Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerkes stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein.

Es leuchtet ein, daß nur bei Kunstschöpfungen, welche sich als Gesamtanordnung stets wiederholen, wie z. B. beim griechischen Tempel, sich für die einzelnen Bauteile annähernd feststehende

Verhältnisse ausbilden können. Letztere sind das notwendige Produkt einer feststehenden Gesamtanlage. Fällt diese weg, so sind auch die Proportionen der Einzelglieder hinfällig und müssen in ihrem neuen Zusammenhang neu gefunden werden. Andererseits erklärt sich aber aus dem Obigen, daß bei der Plastik die Formverhältnisse einer Ansicht zuweilen für die Wirkung der Hauptansicht geopfert werden müssen, wie es z. B. der zu kurze Fuß des Praxitelischen Fauns illustriert.

III.

Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung.

Wir haben das Verhältnis von Erscheinung zu räumlicher Vorstellung in den vorigen Kapiteln vor allem im Hinblick auf Gegenstände verfolgt. Es ist nun nötig, dasselbe in bezug auf die Natur als Raumganzes zu tun. Unter einem Raumganzen verstehen wir den Raum als dreidimensionale Ausdehnung, das «nach den drei Dimensionen sich bewegen-können oder bewegen» unserer Vorstellung; sein Wesentliches ist die Kontinuität. Stellen wir uns deshalb das Raumganze vor wie eine Wassermasse, in die wir Gefäße senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vor-

stellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren. Dieses Raumganze der Natur soll durch die Darstellung zum Ausdrucke kommen, wenn wir die elementarste Wirkung der Natur, die sich uns aufdrängt, festhalten wollen.

Da wir der Natur nicht nur als Augengeschöpfe und festgebannt an einen Standpunkt gegenüber stehen, sondern mit allen unseren Sinnen zugleich in ewigem Wechsel und in Bewegung, so leben und weben wir in dem Raumbewußtsein einer uns umgebenden Natur, auch wenn die Erscheinung an sich noch so wenig Anhaltspunkte zur Raumvorstellung bietet. Wir fragen nicht, wie kommt das Bewußtsein zustande, auf welcherlei Eindrücken, Wahrnehmungen beruht es. Wir machen nicht den Anspruch, daß die Erscheinung uns immer neu den Raum exemplifiziere, wir haben ja das Bewußtsein, daß er ist, auch bei geschlossenen Augen.

Bei der Darstellung jedoch handelt es sich ja gerade darum, durch die hervorgebrachte Erscheinung und nur durch sie diese Vorstellung des Raumes zu erwecken. Bei dem engen Rahmen des Bildes, den spärlichen und stabilen Mitteln, die nur durchs Auge und nur in beschränkter Weise wirken können, muß der Künstler sich klar sein, was es für Konstellationen in der Erscheinung sind, die am unfehlbarsten, am zwingendsten im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste

Wirkung der Natur erzeugen. Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.

Stellen wir uns nun diese Aufgabe vor, durch die Erscheinung dieses allgemeine Naturvolumen zur Anschauung zu bringen, so müssen wir vorerst dieses Naturvolumen uns plastisch vorstellen als einen Hohlraum, welcher zum Teil durch die Einzelvolumina der Gegenstände, zum Teil durch den Luftkörper erfüllt ist. Er existiert nicht als ein von außen begrenzter, sondern als ein von innen belebter.

Wenn nun die Begrenzung oder Form des Gegenstandes auf sein Volumen hinweist, so ist es auch möglich, durch die Zusammenstellung von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken. Denn im Grunde ist die Begrenzung des Gegenstandes auch eine Begrenzung des ihn umgebenden Luftkörpers. Es frägt sich alsdann, wie die Gegenstände angeordnet werden, damit die Bewegungsvorstellung, welche durch sie angeregt wird, nicht vereinzelt bleibt, sondern fortgeleitet wird und, sich mit einer anderen verbindend, weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen Raum

durchwandert, so daß wir an der Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den allgemeinen Raum durchleben und als ein Ganzes und Lückenloses auffassen. Es handelt sich also darum, mit den Gegenständen einen Gesamtraum aufzubauen, sozusagen ein Bewegungsgerüste zu schaffen, welches, obschon durchbrochen, uns dennoch ein kontinuierliches Gesamtvolumen deutlich macht. Dadurch wird der Einzelgegenstand zu einem Bauteile und erhält seine Stelle im Hohlraum aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Raumentwicklung und seiner Fähigkeit, die Raumvorstellung zu erwecken und weiter zu leiten.

Soweit haben wir uns diesen Gerüstbau plastisch klar gemacht. Da wir ihn aber als Erscheinung fürs Auge erfassen sollen, so handelt es sich dabei um eine Anordnung der Gegenstände, insofern diese als Bilderscheinung die Bewegungsvorstellung fortführen. So tritt das, was beim Einzelkörper als Modellierung fürs Auge geschieht, auch wieder durch die Einzelkörper fürs Ganze in Kraft. Dadurch wird das Ganze ein ebenso zusammenhängender modellierter Raumkörper, wie der Einzelkörper an sich.

Um das einfachste Beispiel zu geben, so denke man sich eine Ebene. Es ist einleuchtend, daß sie deutlicher zur Anschauung kommt, wenn irgend etwas darauf gestellt wird, z. B. ein Baum, also

ein Senkrechtes. Dadurch, daß etwas auf ihr steht, spricht sich sofort die horizontale Lage der Fläche, man könnte fast sagen, als räumlich sich betätigend aus. Umgekehrt wirkt aber auch der Baum, in seiner anstrebenden, senkrechten Formtendenz durch die horizontale Fläche gesteigert. Kommt nun noch die Wirkung von Schatten und Licht hinzu, so daß der Baum einen Schatten auf die Erdfläche wirft, so wird das räumliche Verhältnis beider nochmals erwähnt, nochmals der Vorstellung aufgezwungen. Ziehen am Horizonte ein paar Wolkenstreifen den Blick nach hinten, so schreiten wir auf der Ebene nach der Tiefe und erleben somit mit den einfachsten Erscheinungsmitteln alle Raumdimensionen als eine gemeinschaftliche Anregung. Damit läßt sich aber verstehen, wie die Einzelgegenstände durch ihre Stellung und Anwendung an der Darstellung des Gesamtraumes arbeiten und je nach ihrer Verwertung die Raumanregung des Ganzen verstärken, andererseits durch diese Verwendung an sich als Einzelgegenstände stärker zum Ausdruck kommen, weil sie eben im Ganzen eine bestimmte räumliche Funktion haben, eine bestimmte räumliche Rolle spielen.

In dieser Doppelrolle, welche in einer Raumwirkung fürs Ganze und fürs Einzelne besteht, erkennen wir aber die künstlerische Verknüpfung des Ganzen und Einzelnen — die Gelenke der Erscheinung als eines künstlerischen Organismus

Wir erkennen auf diese Weise die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit einer Einheit in einem Bilde, die mit dem Zusammenhange der Natur als organischer Einheit oder als Einheit eines Vorganges nichts zu tun hat. Es ist dieser Zusammenhang das spezielle Eigentum der bildenden Kunst, und er liegt deshalb meistens außerhalb des Verständnisses der Laien.

Denke man sich z. B. eine Landschaft, so ist der organische Zusammenhang in ihr gegenüber dem in einem menschlichen Körper schon in hohem Grade gelockert. Die Bäume können da oder dort stehen, der Fluß die oder jene Windung machen, die Berge so oder so sich hinziehen; es hängt dies alles von der Willkür des Künstlers ab. Also der organische Zusammenhang bietet sehr wenig als Notwendigkeit, und dennoch empfinden wir bei einem guten Landschaftsbilde eine notwendige Zusammengehörigkeit, als könne es eben nicht anders sein. Diese Zusammengehörigkeit ist keine andere als die eben klargelegte. Alles in der Bildfläche Erscheinende bedingt sich gegenseitig als Anregung zu einer geschlossenen Raumeinheit in der Vorstellung. Obschon der Laie mit gegenständlichem Interesse das Einzelne aufsucht, erliegt er unbewußt dieser Wirkung, wodurch ihm alles räumlich lebendig und zu einer Einheit wird. Dieses Lebendigwerden, diese innere Konsequenz der Bilderscheinung wird er empfin-

den, ohne sie sich erklären zu können. Seine Anschauung und Phantasie ist sowohl erregt wie festgebannt von der Gegenwärtigkeit des Eindrucks. Beim Landschaftsbild, wo das gegenständliche Interesse beschränkter ist, wird der Beschauer sich der künstlerischen Wirkung leichter überlassen. Beim Figurenbilde jedoch stürmen alle Interessen für die Figuren als solche, als Einzelgeschöpfe, auf ihn ein, und er verliert sich leicht in diesen Einzelinteressen. Man denke sich aber, daß analog dem Landschaftsbilde, auch hier alles nach Maßgabe der Raumentwicklung angeordnet ist, man denke die Figuren im Bilde immer mit der Aufgabe, an dieser Raumentwicklung für das Auge mitzuarbeiten und man wird den Zusammenhang sich erklären können, der dem Bilde eine künstlerische Notwendigkeit, eine Notwendigkeit der Erscheinung verleiht. Man wird erkennen, daß die Figuren eine viel allgemeinere Aufgabe im Bilde lösen, als die, einen Vorgang zu erzählen.

Fassen wir nun alles dieses kurz zusammen, so hat sich gezeigt, daß die Bilderscheinung aus einem Komplex von Gegensätzen bestehen muß, welche alle gegenseitig und wiederum im Ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken, wenn wir ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemein-

schaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur.

Das jeweilige Produkt von Erscheinungsgegensätzen, welches eine räumliche Vorstellung ausmacht, wollen wir zum Unterschiede von den Anregungen, welche in Vorgangsvorstellungen bestehen, mit dem Ausdruck *Raumwerte der Erscheinung* bezeichnen.

Wenn also z. B. eine Form durch Licht und Schatten fürs Auge modelliert wird, so ist das Erscheinungsmittel oder der Gegensatz: hell und dunkel. Insofern jedoch hell und dunkel in diesem bestimmten Verhältnis und an dieser bestimmten Stelle zu einer modellierenden Wirkung gelangt, und es für das kombinierende geistige Auge seinen Wert abgibt, stellt es einen Raumwert der Erscheinung dar.

Da nun die Raumerscheinung selbst das Produkt verschiedener in der Natur zusammenwirkender Elemente ist, wie z. B. der Gegenstand als Daseinsform, seine Lokalfarbe, die Beleuchtungsquelle als Lichtrichtung und Qualität, der Standpunkt, den der Beschauer zum Gegenstand einnimmt, so bedeuten die Raumwerte mehr oder minder reiche Kreuzungs- oder Knotenpunkte dieser Naturwirkungen. In ihnen kommt ein Zusammenwirken zustande an sich auseinanderlie-

gender Naturmomente, in ihnen offenbart sich eine Einheit, die nur der Gesichtssinn erfaßt und die ihm von getrennten Verhältnissen eine gleichzeitige Aussage macht, wodurch eine räumliche Orientierung der Vorstellung entsteht, ein Erfassen der räumlichen Sachlage. In ihnen liegt die Möglichkeit, Einzelgegenstände, die an und für sich aus realen Gründen in keinem notwendigen Zusammenhange stehen und keine notwendige räumliche Stellung zueinander einnehmen, in einen notwendigen, sich bedingenden Zusammenhang als Erscheinung zu bringen. Es ist nun leicht begreiflich, daß in der Entdeckung der Raumwerte der Erscheinung die spezielle künstlerische Kraft und Begabung des Malers liegt, und daß im Bilde den Raumwerten die eigentliche gestaltende und einigende Fähigkeit innewohnt.

Wenn wir bedenken, welch unendlich anderes Ding ein Bild ist, als das Dargestellte in natura, so bliebe seine Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken, ein Rätsel, wenn nicht ebenso wie die Natur auch das Bild zuerst einen Prozeß in uns erzeugen müßte, um die Vorstellung des Raumes zu erwecken. Indem Natur und Bild diesen Anreiz üben, gelangen sie zu einem gleichen Resultat für die Vorstellung. Die Parallele zwischen Natur und Kunstwerk wäre also nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinung zu suchen,

sondern darin, daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt. Nicht um die Täuschung handelt es sich, daß man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama,*) sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist.

Gerade durch diese Konzentration und Zusammenfassung im Bilde vermag die Kunst die zerstreute Anregung der Natur zu übertreffen. Der

*) Das Panorama, welches die Gesamterscheinung teils durch rein malerische, also Flächenmittel, teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, daß es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlaßt, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommodationen nötig machen, zu täuschen. Es gibt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigernde Raumbedeutung. Das Brutale bei diesen Mitteln liegt darin, daß ein feinfühliges Auge die Art der Akkommodation im Widerspruch mit den Gesichtseindrücken empfindet, welche es dabei erhält. Es sieht der Akkommodation nach einen Meter Distanz, dem Gesichtseindrucke nach eine Meile. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raum-Eindruckes.

Je besser das Panorama, d. h. je größer die Täuschung, desto quälender das Gefühl im Auge, weil wir immer weniger imstande sind, diesen gemischten Eindruck zu sondern. Je schlechter das Panorama, desto wohler wird uns, weil die Täuschung eben aufhört. Das Realitätsgefühl, welches das Panorama hervorrufen will, setzt eine Unempfindlichkeit und Roheit des Sehens voraus, einen Mangel an jeglichem feinen Funktionsgefühl beim Sehen. Das alte Panorama, als bloß fortlaufendes Bild, ist ein unschuldiges Vergnügen ohne Hehl, für Kinder. Das heutige raffinierte aber unterstützt die Roheit der Sinne durch eine perverse Sensation und ein gefälschtes Realitätsgefühl, ganz in derselben Weise wie es durch die Wachsfiguren geschieht.

Künstler beobachtet auf diesen Zweck hin die Naturerscheinung in ihrem ewigen Wechsel, er scheidet alle schwächlichen, nichtssagenden Konstellationen aus und bringt sich auf diese Weise in eine vorteilhafte Lage der Natur gegenüber. Durch dieses Reinigungs-System vermag er dem Bilde die Kraft einzuverleiben, die es der Natur gegenüber wertvoll macht.

Dies bedeutet dann etwas ganz anderes, als das mehr oder minder geschickte Festhalten des Wahrnehmungsbildes an sich. Die Naturerscheinung ist nicht ihrer selbst wegen wichtig als Augenbild, wie es zufällig tatsächlich auftritt, sondern als Ausdruck der räumlichen Intention, wenn man die Naturerscheinung sich als raumgestaltend denkt.

Erst in der Darstellung des Gegenstandes als Erscheinungs-Produkt seiner selbst und des ihn umgebenden allgemeinen Raum- oder Luftkörpers — als ein Zeugnis der Existenz des Gegenstandes im Raum und nicht bloß als ein Bild der gegenständlichen Formen allein — wird das Problem der Erscheinung in seiner vollen Bedeutung gelöst. Ob mehrere Gegenstände zur Erscheinung kommen oder einer allein, ob die Gestaltungsmittel einer mannigfaltigen Naturerscheinung entnommen oder ob sie nur in der Formwirkung eines Gegenstandes gegeben sind, wie bei der Zeichnung einer Figur, das Problem bleibt das-

selbe. Der Unterschied liegt nur darin, daß im ersten Fall die Mittel mannigfaltiger und willkürlicher, im zweiten dagegen an die organische Natur des Gegenstandes gebunden sind.

IV.

Flächen und Tiefenvorstellung.

Es handelt sich nun darum, das gegebene Material von Bewegungsvorstellungen oder den Forminhalt als Gesichtseindruck zu einigen und damit auf seine einfachste Ausdrucksform zu bringen.

Erst von einer bestimmten Distanzschicht an sehen unsere Augen parallel und nehmen die Erscheinungsobjekte mit einem Blick als einheitliches Flächenbild oder Fernbild auf. Was in der Mitte unseres Sehfeldes liegt, wird am stärksten wahrgenommen, nach dem Rande zu verschwindet der Eindruck. Ebenso wird das, was direkt vor der Distanzschicht, vor der eigentlichen Bühne ist, noch als Uebergang mit wahrgenommen. Der eigentliche Raum aber, welcher erscheint, liegt hinter dieser Distanzschicht oder fängt mit dieser erst eigentlich an. Unsere Vorstellung erfaßt den Raum, indem sie in der vollen Ausdehnung unseres Sehfeldes eine Bewegung nach der Tiefe ausführt, nach der Tiefe strebt. Wenn wir uns Einzelkörper in diesen Raum gestellt denken, so

bilden dieselben sozusagen Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung, Flächenerscheinungen, die nicht weichen. Durch die allgemeine Tiefenbewegung erhalten sie jedoch Volumen, und, je nachdem diese Flächenerscheinung bestimmt präzisierte Merkmale besitzt, an denen die Tiefenbewegung hingleitet, — erhalten sie ein präzisiertes Volumen, d. h. plastische Form.

Auf diese Weise werden alle räumlichen Beziehungen und alle Formunterschiede von einem Standpunkte aus sozusagen von vorn nach hinten abgelesen.

Die Gesamterscheinung leistet dieser einheitlichen Tiefenbewegung, je nach ihren Teilen, nur einen früheren oder späteren Flächenwiderstand. Die erste und zweite Dimension steht als Flächenerscheinung der dritten Dimension als Tiefenbewegung entgegen. Bei dieser allgemeinen Tiefenbewegung erfassen wir den Raum als Einheit.

Es handelt sich also in der Darstellung um die Anregung zu dieser einzigen, einheitlichen Tiefenbewegung, und die komplizierten, verwobenen Bewegungen der Formvorstellung sollen sich als Fernbild dargestellt zu diesem einzigen Akt unserer Bewegungsvorstellung vereinfachen. Dieser einzige Akt muß aber angeregt werden, wenn die Erscheinung räumlich lebendig bleiben soll. Von der Erscheinung muß die Anziehungskraft ausgehen, welche die Vorstellung stark nach der Tiefe zieht.

Das Wesen der einheitlichen Darstellung liegt demnach darin, daß ihr eine einheitliche Anziehungskraft nach der Tiefe innewohnt.

Das Mittel für diese einheitliche Anziehungskraft liegt in der Art der Anordnung der Raumwerte. Die gegenständliche Natur dient diesem Mittel und zwar in folgendem Sinne.

Die Erscheinungsgegensätze, welche Raumwerte bewirken, sind Linien, hell und dunkel, und Farben. Sie bewirken jedoch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, daß sie sich mit gegenständlichen Vorstellungen assoziieren, daß wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. Die perspektivisch verkürzte Linie würde uns kein Zurückgehen verdeutlichen, eine Ueberschneidung von Linien nicht die Gegenstände hintereinander reihen, wenn wir die Linie nicht als Begrenzungslinie eines Gegenstandes erkennen würden. Hell und dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen. Als sogenanntes Losgehen voneinander bedeutet das Hell oder Dunkel entweder das Nähere oder das Fernere, je nachdem die Kennzeichen der Gegenstandsvorstellung es bestimmen. Ebenso wirken die Farbengegensätze nur dadurch raumgestaltend, daß uns eine gegenständliche Vorstellung dabei vorschwebt. Beim Teppich, wo

letztere fehlt, wirken die Farben nur als Farben. Das heißt also, ohne daß uns ein gegenständliches Bild erweckt wird, drücken diese Merkmale kein Näheres oder Ferneres aus.

Die Erweckung der gegenständlichen Vorstellung dagegen bringt es mit sich, daß wir einen Flächenteil als ein Zusammengehöriges absondern von der übrigen Flächenerscheinung.

Damit hängt es auch zusammen, daß sich Flecken und Klexe, wenn sich plötzlich Gegenstandsvorstellung mit ihnen verbinden, zu modellieren anfangen und wir ein Bild in ihnen zu erkennen meinen. Und zwar werden solche vorgestellte Bildererscheinungen eine große Einheit besitzen, weil die Gegenstandsvorstellung im Einklang mit der Fleckenwirkung und aus ihr entstanden ist, und letztere nicht erst für die Gegenstandsvorstellung gefunden werden muß. Wir können also eine solche Fleckenwirkung, wenn sie uns als räumlicher Eindruck vorschwebt, zu einer gegenständlichen Vorstellung präzisieren und dadurch eine klare Bildwirkung gestalten. Sie bildet dann den Ausgangspunkt der Vorstellungsarbeit.

Je einheitlicher und kenntlicher aber sich die Flächenwirkungen der Gegenstandsbilder gestalten, desto einheitlicher bleibt auch die Tiefenvorstellung, weil sie alsdann schon durch das Tiefenverhältnis dieser Flächeneinheiten zueinander

angeregt wird, nicht durch die Raumwerte der Einzelheiten, welche zum Gegenstandsbild gehören.

Wir nehmen bei einer Figur, wenn wir sie isoliert betrachten, modellierende Unterschiede in ihrer Erscheinung wahr, die, wenn wir sie im Zusammenhang zum Hintergrund auffassen, nicht mehr wirksam sind, weil die Gegensätze zwischen ihr und dem Hintergrunde stärker und in erster Linie sprechen. Ihr Bild vereinfacht sich in dem Maße, in dem die Gegensätze zur Umgebung bedeutsam werden. An die Stelle einer Masse Einzelmodellierung, welche die isoliert betrachtete Figur plastisch erscheinen läßt, tritt jetzt die Modellierung durch ihr Verhältnis zur Umgebung. Durch diese Erscheinungsweise aber wird nicht nur die Figur an sich rund, sondern sie bildet mit dem Hintergrunde einen Raumwert. Indem sie in ein bestimmtes Wirkungsverhältnis zum Hintergrunde gesetzt ist, drückt sie zugleich ein Näheres zu einem Ferneren aus, modelliert am Raumganzen, treibt den Hintergrund zurück und es entsteht eine allgemeine Tiefenbewegung.

Je direkter die Mittel in die Augen springen, d. h. je leichter sie für einen Blick faßbar sind, desto tauglicher. Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen beanspruchen, sind untauglich, weil sie für die einheitliche starke Tiefenvorstellung in der Gesamtwirkung nicht zu Worte kommen. — Es handelt

sich deshalb vor allem um einen einheitlichen Maßstab für die Wirkungsstärke; von ihm ist je nach der Art der Erscheinung die einheitliche Auffassung abhängig. (Analog dem Maßstabe, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festgehalten wird.)

In dieser Vereinfachung der gegenständlichen Erscheinung zu einer einheitlichen Flächenwirkung, gegenüber der Hintergrundsfläche, liegt es, daß uns die Gegenstände in natura, wenn man sie aus der Entfernung einzeln fixiert, flach erscheinen, im Verhältnis zu der starken und brutalen Modellierung, mit der sie in der Nähe uns entgegentreten. Sie glätten sich mit der Entfernung sozusagen immer mehr, wirken aber im Gesamteindruck dennoch rund, weil eine allgemeine starke Tiefenvorstellung uns alles als dreidimensional existierend erscheinen läßt.

Wenn wir nun das Verhältnis ins Auge fassen, in dem die plastische Beschaffenheit eines Körpers zu dessen Erscheinung im einheitlichen Flächenbild steht, so bemerken wir, daß eine Menge Differenzen, die ihm im Tiefenmaße zukommen, sich zu einem Flächeneindrucke ausgleichen, andere auch da noch wirksam bleiben, ja sogar im Gegensatz zu den ersteren sich noch verstärken. Der allmählich gewölbte Brustkorb wirkt neben den sich schnell wölbenden Achselmuskeln in der Erscheinung als einfache Fläche. Auf diese Weise

tritt eine Gruppierung und Sonderung der Form ein. Es entstehen allgemeine, schlagende Erscheinungsgegensätze für die materiellen, dreidimensionalen Formverhältnisse.

Die Daseinsform wird Wirkungsform und diese ist frei vom meßbaren Tatbestand. Die Einzelwerte der Daseinsform gruppieren sich zu Wirkungswerten. In dieser Fassung als Erscheinungsgegensätze besitzen wir die *bildliche* Vorstellung der realen Form.

Während nun das Fernbild uns die Größenverhältnisse als *Nebeneinander in einer Fläche* absolut klar darstellt, werden dagegen die Größenverhältnisse des *Hintereinander* durch die Merkmale für die dritte Dimension nur im allgemeinen gegeben. Wollen wir uns eine weitergehende genaue Distanzvorstellung in der Natur verschaffen, so sind wir gezwungen, unsern Standpunkt so zu ändern, daß wir diese Tiefenmaße als Flächeneindrücke auffassen können, d. h. im Profil. Unser anschauliches Verhältnis zur dritten Dimension beruht überhaupt nur in der allgemeinen Vorstellung einer Bewegung nach der Tiefe, ihre präzisen Maße können wir nicht sehen, sondern entnehmen sie aus der Erfahrung anderer Standpunkte. Daraus ergibt sich, daß die Deutlichkeit der Gegenstandsvorstellung vor allem auf dem beruhen muß, was als Flächenproportion gegeben ist. Deshalb wird es von Einfluß sein, von welcher Ansicht

wir einen Gegenstand darstellen und in welcher Stellung und Bewegung, wenn es sich um ein lebendes Wesen handelt.

Es sind uns in der Natur, aus der Nähe gesehen, noch sehr viele Stellungen und Erscheinungen verständlich, die vom ferneren Standpunkte aus unklar werden. Es sind dies die Stellungen, die mehr Verkürzungen bieten als Flächenansicht, bei denen die Tiefenvorstellung die Hauptarbeit für die Gegenstandsvorstellung hat. — Verlangen in der Gesamtwirkung diese Anhaltspunkte für die Tiefenvorstellung zu viel spezielle Aufmerksamkeit, oder fallen durch die Ferne diese Anhaltspunkte weg, so fehlt für die Formvorstellung das leicht faßliche Flächenbild.

Es ist hier noch folgendes zu bemerken: Eine Verkürzung bedeutet immer eine direkte Bewegung nach der Tiefe, kann aber auch als Bewegung nach vornen wirken, wenn die reale Bewegung des dargestellten Körpers dem Beschauer zustrebt, wie z. B. eine sich nach dem Beschauer zu beugende Figur. Die Verkürzung könnte also sozusagen von vorn nach hinten und auch von hinten nach vorn abgelesen werden. Da es aus dem Vorhergehenden klar ist, daß ein derartiges Nachvornstreben dem gesamten Bewegungsgefühle nach der Tiefe des Bildes entgegengewirkt und herausfallen muß, so ist es nötig, der natürlichen *gegenständlichen* Vorstellung, daß die Figur sich

uns zuneigt, entgegen zu wirken, d. h. ihr zum Trotze den Beschauer zu zwingen, die Verkürzung von vorn nach hinten abzulesen. Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, daß hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine *Tiefenbewegung* eingereiht und bezeichnet bloß eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Andererseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung.

Eine weitere Ueberlegung bei der Anordnung der Stellung entsteht daraus, daß es für die Kenntlichkeit und das lebendige Erfassen wichtig ist, gerade die *bezeichnenden* Merkmale für den Gegenstand zur Ansicht zu bringen. Wir bedürfen für den weiteren Standpunkt gerade der ausdrucksvollsten Formenmerkmale; bei einer Figur z. B. der Gelenke.

Wir haben so die einzelnen Gegenstände als einheitliche Flächenbilder besprochen, nun müssen wir wiederum diese Flächenbilder möglichst als

allgemeinen Flächeneindruck zu einigen suchen, damit sie insgesamt der Tiefenbewegung entgegen wirken.

Diese Einigung der gegenständlichen Flächenbilder ist dadurch möglich, daß sie in möglichst gemeinschaftliche Distanzpläne geordnet sind; denn setze ich die Einzelnen in immer verschiedene Distanzen, so wird die Tiefenbewegung zu sehr zerstückelt und kann nur ruckweise vorschreiten und wird durch die immer wieder neuen Widerstände der Flächenbilder zu oft aufgehalten.

Ein zweites Mittel für die Einigung der Flächenbilder liegt in der Ueberschneidung. Es liegt in der Natur der Ueberschneidung, daß ein Teil des Dahinterliegenden verdeckt wird, und es wird sich dann fragen, ob das Dahinterliegende noch genügend verständlich bleibt und wie und wo es durchschnitten wird. Andererseits knüpft durch die Ueberschneidung die Erscheinung der Vorderen an die des Dahinterliegenden an. Die wichtige Kraft der Ueberschneidung ist also die, daß Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie durch die Ueberschneidung sich seitlich kontinuierlich fortsetzen, als Flächenmaße fortschreiten. Sie reichen sich sozusagen durch Ueberschneidung die Hände, ohne in realer Berührung gedacht zu sein. Dadurch steigert sich

das Zusammenwirken der Flächeneinheit, ohne die Distanzunterschiede aufzuheben. Die Ueberschneidung läßt sich dabei auf ein Minimum beschränken und sich so das Verdecken des Dahinterliegenden durch das Vordere fast gänzlich vermeiden. So kann sie Gegenstandsbilder als Distanz auseinander halten und doch als Flächeneinheit wirken lassen.*)

Ein weiteres Mittel zur Einigung von Flächenbildern liegt im Lichtgange. Flächenbilder, die in verschiedener Distanz liegen, können als einheitliche Lichtmassen zusammengehalten werden und dadurch dem Dunkleren gegenüber als Ganzes wirken.

Es ist klar, daß durch die Art der ganzen Anordnung die Tiefenbewegung in gewisser Richtung geleitet wird, und dies kann von besonderem Einfluß sein. Bringen wir z. B. in der Mitte eines Bildes etwas an, was das Nahe veranschaulicht und rechts und links am Rande etwas, was die Ferne vergegenwärtigt, so ist die notwendige Folge davon, daß die Tiefenbewegung von der Mitte als dem Nahen ausgehend sich nach hinten nach den beiden Seiten verbreitert. Als Beispiel

*) So sehen wir denn auch, daß die anfänglich ganz symmetrisch in einer Fläche angeordneten Figurenbilder in der Frührenaissance allmählich lockerer werden und daß man lernt, die angestrebte Flächeneinheit nicht mehr nur direkt, sondern indirekt trotz Anordnung in verschiedenen Distanzschichten doch möglich zu machen. Die Flächeneinheiten werden anstatt ausgefüllt, durchbrochen doch zur Geltung gebracht.

kann die irdische und himmlische Liebe von Tizian dienen. Diese Verbreiterung entspricht aber der natürlichen Vorstellung der Natur, wo das Nahe das Enge und die Ferne das sich Verbreiternde, Weite ausmacht.

Denken wir uns die Anordnung umgekehrt, das Rechts und Links als nahe Gegenstände, die Mitte des Bildes als die Ferne, so verengert sich die Tiefenbewegung breit anfangend nach der Tiefe hin, und wir empfinden das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge. Eine solche Anordnung wirkt von vornherein unserem wahren und normalen Naturverhältnis entgegen, beengt unser Raumgefühl, anstatt es ins Unbegrenzte anzuregen.

Diese nachteilige Wirkung findet natürlich nicht statt, wenn wir z. B. rechts am Rande die Nähe betonen und links am Rande die Ferne. Alsdann wird die Tiefenbewegung diagonal durch das Bild geführt, aber ohne sich nach der Tiefe hin zu verengern.

In bezug auf die Bewegungsanregungen gibt es natürlich eine Menge Variationen der Anordnung, die für die Gesamtwirkung des Bildes ausschlaggebend sind und auf immer andere Weise uns in die Welt des Räumlichen einführen. Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Ge-

samtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht. Denn unsere Allgemeinempfindungen, die mit der räumlichen Vorstellung zusammenhängen, werden durch Bewegungsvorstellungen getragen. Bedenken wir, daß, wie wir früher besprachen, alle Wirkung auf der Anordnung und Gegenüberstellung der Einzelfaktoren beruht, alles seinen Wert und sein Maß nur dadurch erhält, — so kann man sich einen Begriff davon machen, wie bedeutungsvoll jede Aenderung in dem Gefüge der Erscheinung für die Resonanz unserer Vorstellung werden kann.

In solchen Wirkungserfahrungen besteht das Kapital, welches in künstlerischen Zeiten zur Tradition wird und sich als Wirkungslehre forterbt und fortentwickelt.

Wir haben so die Flächenwirkung im Verhältnis zur Tiefenwirkung besprochen, nicht aber die Fassung und Anordnung der Flächeneindrücke, insofern sie als rein Zweidimensionales empfunden werden.

Hierbei kommen die zwei Grundrichtungen — die senk- und wagerechte — in Betracht.

Es liegt in unserer senkrechten Stellung zur Erde, andererseits in der horizontalen Lage unserer beiden Augen, daß die senkrechte und wagerechte Richtung, als Grundrichtungen aller anderen, uns eingeboren sind. Wir verstehen alle anderen, beurteilen und messen sie erst im Verhältnis zur

wag- und senkrechten. Enthält das Bild der Natur diese zwei Hauptrichtungen, z. B. einen senkrechten Baum, einen horizontalen Wasserspiegel, so haben wir sofort das beruhigende Gefühl eines klaren, räumlichen Verhältnisses zur Bilderscheinung. Auch überwiegt in der Natur im allgemeinen die horizontale Richtung und andererseits vertritt im großen Ganzen alles, was auf der Erde steht und wächst, ein Anstreben nach oben, eine Senkrechte. Diese Grundrichtungen der äußeren Naturerscheinung entsprechen denen, die in unserer Organisation liegen, d. h. die wir von ihnen empfinden. Alles, was in derselben horizontalen oder derselben senkrechten Lage sich befindet, ist deshalb in der uns natürlichen Sehrichtung und einigt sich naturgemäß für den Blick. Alles, was im Kunstwerk so erscheint, gibt deshalb dem Gesamtbau der Erscheinung die Festigkeit. Eine solche Art der Anordnung der Erscheinungsfaktoren, welche innerhalb der Mannigfaltigkeit des Gegenständlichen solch Gerüste von senkrechten und wagerechten Richtungen festhält, ist wie das Skelett im Organismus, das überall wirkt, aber nicht selbst zur Erscheinung kommt.

Befinden wir uns einer Einzelsituation gegenüber, so tritt die Möglichkeit ein, daß in ihr nichts ist, was die Senkrechte und Wagerechte darstellt. Es kann alles dahin und dorthin geneigt sein, und nun tritt der Fall ein, daß die Darstellung einer

solchen Situation der Natur ganz getreu sein kann und dennoch einer Grundwahrheit entbehrt, indem unser allgemeines Richtungsverhältnis zur Natur sich darin nicht ausspricht, keinen Anhaltspunkt findet. In solchem Falle ist der Künstler genötigt, die Senkrechte und Horizontale auf irgend eine Weise fühlbar zu machen und dadurch die Einzelsituation unter den Grundbedingungen einer allgemeinen Natur zu zeigen. Bedeutet ja doch alle Einzelsituation einen willkürlichen Ausschnitt aus dem Zusammenhange der Natur. Indem wir das Einzelbild so gestalten und für unsere Auffassung als Einheit zusammenbinden, wird es zugleich ein Ausdruck unseres allgemeinen Verhältnisses zur Natur und wirkt über den engen Rahmen seiner gegenständlichen Bedeutung weit hinaus als Natur im allgemeinen.

So sehen wir denn, wie das Festhalten eines einfachen Naturverhältnisses zu einer großen künstlerischen Bedeutung heranwächst und im Kunstwerke gestaltend weiter wirkt und dessen Ruhe und Harmonie bedingt.

Es kann sich in der Kunst natürlich nicht um das bloße Wissen eines solchen Gesetzes handeln, sondern es muß dasselbe so in Fleisch und Blut übergegangen sein, daß es bei jeder Wahrnehmung und Darstellung die Vorstellung bedingt und begleitet. Auf solchem zum natürlichen Bedürfnis gewordenen Gesetze beruht die künstlerische

Disziplin, die Kultur der bildlichen Vorstellung.

Wir haben bei der Gegenüberstellung der Flächen- und Tiefenwirkung im bisherigen stets nur der zeichnerischen Mittel gedacht. Diese bilden den eigentlichen Kern der Wirkung des Bildes als eines Raumganzen, sozusagen die Architektur des Bildes.

Als verbindende und trennende, vor- und zurücktreibende Kräfte wären nun auch die *farbigen* Kontraste zu erwähnen. Es ist auf der Hand liegend, daß die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der großen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppiche, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie. Dies verlangt dann wieder eine ganz spezielle Kenntnis der Farbenverhältnisse, ihrer Tonwerte und macht einen speziellen Besitz der malerischen Erfahrung aus, auf die ich deshalb auch nicht näher eingehen kann.

Es ist klar, daß im Glanze und in der Pracht der Farbenwirkung ein lebendiges Zeugnis von der Existenz der Natur liegt, eine starke Anregung für unsere räumliche Vorstellung, und daß dies wiederum mit der Tiefe der Farben zusammen-

hängt; andererseits aber, daß auch die Leuchtkraft eines Bildes nur dann die eigentliche Bedeutung hat, wenn sie mit Beobachtung aller raumentwickelnden Erscheinungsfaktoren zustande kommt und als Mittel zu dem allgemeinen Zwecke verwendet ist. Sie kann eben nur das Resultat dieser allgemeinen künstlerischen Gestaltung eines Bildes sein und kann nicht direkt an sich angestrebt, durch diese oder jene technischen Mittel erreicht werden; sie bleibt sonst rein dekorativ, wird aber nicht Ausdruck unserer Gesamtvorstellung der Natur.

Um hier auch der Bemalung von Architektur und Plastik zu gedenken, so müssen bei dieser die Farbenkontraste ebenfalls vor allem eine Formbedeutung haben.

Da die Licht- und Schattenwirkung bei Bauten mit dem Stand der Sonne wechselt, so verändern sich in der Wirkung die Formverhältnisse. Die Formkonturen verschwinden im Schatten, die Gesimse erscheinen breiter je nach der Länge der Schatten etc., kurzum, Schatten und Licht wirken stärker als die Form. Um diesem Wechsel entgegenzuarbeiten, kann die Bemalung dienen; Farbenkontraste wirken stärker als Licht- und Schattenkontraste, und deshalb kann die Bemalung die Verhältnisse der Form, der Beleuchtung zum Trotz, zur Geltung bringen, sie unabhängig davon machen. Um diesen Zweck zu erreichen, müssen die

Farben derart angebracht sein, daß die Farbenkontraste da sprechen, wo die Licht- und Schattenwirkung eine Unklarheit hervorruft. Es ist jedoch einleuchtend, daß es sich dabei nur um die Kontrastwirkung handelt, nicht um das Anbringen bestimmter Farben.

Das gilt auch für die Figuren, die sich von der Architektur z. B. in einem Giebelfeld als Ganzes trennen. Welchen Ton sie erhalten, ist dabei gleichgültig. Der Ton darf eben nur als Kontrast zum übrigen wirken, nicht als Lokalfarbe der Figuren; man darf nicht zu der Vorstellung gelangen, daß es sich um eine braune oder gelbe Menschenrasse handelt. Auf diese Weise drücken sich alle Formverhältnisse auch farbig aus, ohne die Farbe als etwas für sich Bestehendes abzusondern, der etwa die Bedeutung einer Lokalfarbe in der Natur zukäme.

Bei isolierter Skulptur ändert sich die Sachlage insofern, als sie nicht mehr als ein notwendiger Teil eines abgeschlossenen farbigen Ganzen auftritt und in diesem ihre bestimmte farbige Rolle spielt. Sie steht der Natur als ein Isoliertes und Getrenntes gegenüber. Insofern die Natur stets eine farbige Umgebung ausmacht, darf die Figur, um harmonisch zu wirken, nicht eine Lücke bilden, sondern muß auch als Farbeneindruck existieren. Da andererseits die Natur als ein Naturprodukt farbig ist, nicht künstlich gefärbt, so muß auch

die Figur nur als Naturprodukt farbig wirken, nicht als ein farbig Dargestelltes, wobei die Farbe als Ausdruck des Dargestellten benutzt wird. Dazu kommt, daß der Natur gegenüber die Figur in erster Linie sich als ein Ganzes behaupten muß, und es ist deshalb nötig, sie auch als Farbe möglichst zusammen zu halten. So stellt es sich als das im allgemeinen Richtige heraus, dem Stein wenn nötig eine Tönung, der Bronze eine Patina zu geben. Alle Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus ist eine Roheit.

V.

Die Reliefauffassung.

Wir haben im letzten Kapitel gezeigt, wie der Künstler bei seiner Aufgabe — für die komplizierte dreidimensionale Vorstellung eine einheitliche Bildvorstellung zu schaffen — zu einer immer konzentrierteren Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung gezwungen wird. Mit dieser Gegenüberstellung gelangt er zu einer einfachen Volumenvorstellung, zu der einer Fläche, die er nach der Tiefe fortsetzt. Um sich diese Vorstellungsweise recht deutlich zu machen, denke man sich zwei parallel stehende Glaswände und zwischen

diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaße in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen. Auf diese Weise einigt sich die Figur, von vorn durch die Glaswand gesehen, einerseits in einer einheitlichen Flächenschicht als kenntliches Gegenstandsbild — andererseits wird die Auffassung des Volumens der Figur, welches an sich ein kompliziertes wäre, durch die Auffassung eines so einfachen Volumens, wie es der Gesamtraum darstellt, den sie einnimmt, ungemein erleichtert. Die Figur lebt sozusagen in einer *Flächenschicht* von *gleichem* Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen. Ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar.

Diese Vorstellungsweise beruht also auf der Auffassung des Gegenständlichen als einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaße. Das Gesamtvolumen eines Bildes besteht aber je nach der Art des Gegenständlichen aus mehr oder weniger solchen hintereinander gereihten imaginären Flächenschichten, welche sich wiederum zu einer Erscheinung von einheitlichem Tiefenmaße einigen.

Auf solche Weise gelangt der Künstler dazu,

die Raumvorstellung und Formvorstellung, welche ursprünglich aus einem Komplex unzähliger Bewegungsvorstellungen bestehen, so anzuordnen, daß uns ein Flächeneindruck mit starker Anregung zu einer Tiefenvorstellung übrig bleibt, welchen alsdann das ruhig schauende Auge ohne Bewegungstätigkeit aufzunehmen imstande ist.

Diese Vorstellungsweise ist also das notwendige Produkt des Verhältnisses unserer dreidimensionalen Vorstellung zum einheitlichen Gesichtseindrucke und wird zur notwendigen künstlerischen Auffassung von allem Dreidimensionalen, gleichviel, ob es sich um die Darstellung einer Einzelform oder einer weiteren Gesamtheit handelt, gleichviel, ob wir diese Erscheinungsweise als Bildhauer oder als Maler erreichen.

Die Aufgabe — dies Zutagefördern einer allgemeinen Raumvorstellung durch die Gegenstandserscheinung — ist für beide dieselbe, und die Arbeit beider wird durch dasselbe Vorstellungsbedürfnis geleitet, mögen auch die zu verwendenden Mittel noch so verschieden sein.

Diese so entwickelte allgemeine künstlerische Vorstellungsweise ist aber nichts anderes als die in der griechischen Kunst herrschende Reliefvorstellung.

Diese Reliefvorstellung markiert das Verhältnis der Flächenbewegung zur Tiefenbewegung oder das der zwei Dimensionen zur dritten. Sie setzt

uns in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur. Die allgemeinen Gesetze unseres Verhältnisses zum sichtbaren Raum werden durch sie erst in der Kunst festgehalten, und durch sie wird die Natur erst für unsere Gesichtsvorstellung geschaffen. So formt sich in dieser Vorstellungsweise gleichsam das Gefäß, in welches der Künstler die Natur schöpft und faßt. Eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unwandelbaren Gesetze ist. Ein Mangel an dieser Empfindungsweise bedeutet einen Mangel an künstlerischem Verhältnis zur Natur, eine Unfähigkeit, unser wahres Verhältnis zu ihr zu verstehen und konsequent zu entwickeln. In dieser Vorstellungsweise findet die tausendfältig bewegte Anschauung erst ihren Schwerpunkt, ihr stabiles Verhältnis, ihre Klarheit. Sie wird notwendig für alle künstlerische Formen, sei es bei einer Landschaft oder einem Kopfe; überall ordnet sie die Wahrnehmung, verbindet und beruhigt sie. In allen bildenden Künsten ist sie dieselbe, ist sie Führerin, wirkt sie in derselben Weise als ein allgemeines Verhältnis und Bedürfnis, dem sich alles unterordnet, in dem sich alles schichtet, vereinigt. Ebenso wie für das Zweidimensionale alle Richtungen im Verhältnis zur Senk- und Wagerechten gemessen werden und einen Halt gewinnen, ebenso können alle einzelnen Tiefenvorstellungen erst

ihren klaren Wert erhalten, wenn sie im Verhältnis zu einer einheitlichen Tiefenvorstellung erscheinen. Wie weit der Künstler fähig ist, jeden Einzelwert als Verhältniswert zu diesem allgemeinen Tiefenwert darzustellen, bedingt die Harmonie der Bildwirkung. Seine Schöpfung erhält dadurch erst einen einheitlichen Maßstab. Je klarer dieser fühlbar wird, desto einheitlicher und wohltuender der Eindruck. Diese Einheit ist das eigentliche Form-Problem der Kunst, und wie weit das Kunstwerk diese Einheit erreicht, danach bestimmt sich sein Wert. Die Darstellung der Natur erhält erst in ihr eine Weihe, und die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen, beruht immer nur und allein auf der konsequenten Durchführung dieser Reliefauffassung unserer kubischen Eindrücke.*)

*) Wenn wir die Erscheinungsform, welche vom Kunstwerke festgehalten wird, als eine gezeigt haben, die auf einem ferneren und nicht nahen Standpunkte zum Objekt beruht, so möchte ich einem Gedanken begegnen, welcher dabei auftreten könnte. Da das Fernbild alles unter Lebensgröße zeigt, so könnte das für manchen mit der Darstellung des Lebensgroßen und mit dessen Schärfe und Deutlichkeit im Widerspruch stehen.

Die Bedeutung und der Wert des Fernbildes beruht jedoch auf der Art, wie es uns die Natur als Ganzes modelliert und einigt, es handelt sich dabei nur um die einigenden Kräfte.

Einmal hängt es ganz von der Schärfe des Auges ab, auf welche Distanz es die Gegenstände scharf und präzis sieht, und die Entfernung, welche das Fernbild erfordert, hat an und für sich nichts mit der Deutlichkeit oder Undeutlichkeit des Bildes zu tun, wenn sie auch auf die Härte oder Weichheit der Erscheinung Einfluß nimmt. Andererseits ist der Maßstab einer Darstellung nicht mit einer Distanzvorstellung verknüpft. Es ist ja Tatsache, daß die perspektivische Verkleinerung in natura von uns gar nicht em-

Nachdem wir in der Reliefvorstellung das allgemeine künstlerische Verhältnis zur Natur erkannt und entwickelt haben, ist es notwendig, das plastische Relief, als direkten Ausdruck dieses allgemein künstlerischen Verhältnisses, noch näher zu besprechen.

Die Reliefvorstellung fußt auf dem Eindruck eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen.

---

pfunden wird. Es erscheint uns ein Mensch auf weitere Entfernung durchaus nicht kleiner als in der Nähe. Wir halten in natura die Lebensgröße in der Empfindung noch auf größere Distanz fest, ja sie hört eigentlich nie auf, da ja die Perspektive nur ein Anregungsmittel zur plastischen oder Raumvorstellung ist, und die letztere sich die Gegenstände in ihrem körperlichen Sein, in ihrer wirklichen Größe vorstellt. Der gewöhnliche Mensch muß besonders darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Gegenstände mit der Entfernung als Bild an Größe abnehmen. Es beweist das eben, wie unendlich stark die Vorstellung gegenüber dem Gesichtsbild das Bewußtsein beherrscht. Die unperspektivischen Bilder alter Zeiten finden darin ihre natürliche Erklärung, es brauchte ein entwickelteres Bewußtsein, um das Gesichtsbild als Wahrnehmung an sich zu beobachten und von seiner unwillkürlichen Wirkung als Formenvorstellung zu trennen. – Anderseits ist es nicht der faktische Maßstab, an welchem der Eindruck der Lebensgröße gebunden ist. Wir verkleinern oder vergrößern uns sozusagen mit dem Bilde oder rücken es gleichsam in die Ferne, und damit bleibt das Verhältnis des Dargestellten zu uns für die Vorstellung immer dasselbe. Es hängt der eine oder der andere Fall ganz von der Darstellungsart ab. — Ist eine Darstellung in kleinem Maßstab im großen und ganzen gegeben, dann wirkt der Gegenstand wie ein aus der Ferne gesehener und deshalb an sich lebensgroß. Ist sie im einzelnen sehr ausgeführt, dann wirkt der Gegenstand als ein lebensgroßer in Miniaturformat, und wir verkleinern uns mit ihm. Die Kraft der Anregung, nicht der Maßstab des Dargestellten ist es, welche unsere Vorstellung bestimmt. Es ist somit die Reliefauffassung ganz unabhängig von der Größe der Darstellung, und gute lebensgroße Porträts halten einen fernen Eindruck ebenso fest wie kleinere.

Die Elemente der Reliefvorstellung sind, wie wir gesehen haben, die einheitliche Wirkung alles Zweidimensionalen als Fläche, und alles Dreidimensionalen als einheitliche Tiefenbewegung oder Tiefenmaß. Indem die Darstellung die zwei einheitlichen Wirkungen hervorruft, enthält sie das, was das Auge braucht, um eine räumlich-klare Vorstellung der Natur zu entwickeln; ein kenntliches Bild des Gegenstandes in der Fläche und ein einheitliches Tiefenmaß für die Volumenempfindung.

Daraus ergibt sich dann für die Plastik die Reliefvorstellung vom ganz flachen Relief bis zum vollständig runden, wo zuletzt das einheitliche Tiefenmaß dem realen Tiefenmaß der Figur entspricht.

Bei all den Abstufungen vom Flachrelief bis zum Hoch- d. h. eigentlich Tief-relief, handelt es sich in erster Linie darum, daß die einheitliche Wirkung der Fläche zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten, es müssen so viele Höhenpunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, daß sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt einzelnes aus dieser Gesamtfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten

gelesen, ist also durchaus unkünstlerisch in der Wirkung. Ein Fehler, der heutzutage gang und gäbe ist.

Die einheitliche Tiefenbewegung beruht auf der Wirkung eines einheitlichen Tiefenmaßes und verlangt deshalb eine der vorderen Fläche parallel laufende Grundfläche (immer nur der Wirkung nach zu verstehen). Denn die Grundfläche des Reliefs spielt die Rolle eines einheitlichen Hintergrundes, von dem sich die Figuren abheben. Es hängt deshalb ganz von den aufliegenden Formen ab, ob der Grund da oder dort tiefer zu liegen kommt, denn er soll im Ganzen und im Verhältnis zu der aufliegenden Form als einheitlicher Hintergrund wirken. Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als *Hauptfläche* wirken, sondern die *vordere Fläche,* in der sich die Höhen der Figuren treffen. Sonst tritt wiederum der Fall ein, daß die Figuren vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes existieren und deshalb aufgesetzt erscheinen.

Was nun das Tiefenmaß des Einzelnen im Verhältnis zum gesamten Tiefenmaß betrifft, so begegnet man oft der irrigen Meinung, daß, wenn z. B. das Gesamtmaß der Relieftiefe ein Drittel des Naturmaßes ausmacht, das Tiefenmaß im einzelnen durchgängig ein Drittel der Natur ausmachen müsse. Das Relief würde dann eine runde Figur im Tiefenmaß durch drei dividiert darstellen.

Aus den früheren Auseinandersetzungen haben wir aber erkannt, daß im Fernbilde die als Wirkung erscheinenden Verhältnisse der Naturform mit den tatsächlichen Maßverhältnissen nicht übereinstimmen. Es einigen sich Tiefendifferenzen zu *einer* Flächenwirkung, andere sprechen dieser gegenüber als Formkontraste um so stärker. Die Daseins- und die Wirkungsform sind nicht dasselbe, und die Reliefvorstellung hält die Wirkungsform fest, nicht die Daseinsform. Sie faßt die Natur in ihrem Wirkungsverhältnis. Darauf beruht es ja, daß das Relief imstande ist, sich vom wirklichen Tiefenmaße unabhängig zu machen. Es ist damit klar, daß das Relief nicht eine triviale Division des Naturdurchmessers darstellt, sondern ein von diesem unabhängiges Wertbild, und so erst einen Sinn und eine Existenzmöglichkeit bekommt.

Wie unwichtig das faktische Tiefenmaß der Figur für die Volumenauffassung durch den Sehakt ist, zeigt sich z. B. darin, daß, wenn ich ein Relief vom Hintergrund befreie und fernstelle, es schwer ist, zu erkennen, ob das Bild Relief oder eine runde Figur ist.

Man könnte glauben, daß jedes flache Relief auch als ein tiefes behandelt werden könne und umgekehrt. Dem ist aber nicht so. Es hängt dies ganz von der Anordnung ab. Ein flaches Relief, welches naturgemäß durchgängig das Licht auf-

fängt, würde bei tiefer Behandlung Schattenpartien enthalten, und es frägt sich alsdann, ob es dies verträgt, d. h. ob es noch deutlich bleibt. Es liegt also in der Konzeption und Anordnung, so gut wie bei einem Bilde, ob alles im Lichte gedacht ist oder nicht. Und umgekehrt kann ein tiefes Relief, welches mit und auf die Schattenwirkung konzipiert ist, in der flachen Darstellung die notwendige Wirkung einbüßen.

Hier wäre noch über die Reliefdarstellung in Bronze einiges zu erwähnen.

Da die Silhouettwirkung der Bronze für die Klarheit der Darstellung notwendig ist, und diese beim Bronzerelief durch den dunkeln Grund bedeutend geschmälert wird, so wird eine Steigerung der inneren Formgebung, eine größere Kontrastwirkung von Höhe und Tiefe erforderlich. Außerdem hat der Metallglanz auf den Höhen veranlaßt, die Form im Sinne eines Hervortauchens aus dem Dunkeln zu gestalten, ähnlich wie bei der Formgebung im Rembrandtschen Sinn. Dazu kommt, daß Bronzedarstellungen vielfach nicht als abgesonderte Kunstwerke, sondern als Füllungen oder Verzierungen verwandt werden. Alsdann dient das Figürliche einer ornamentalen Wirkung und kann unter dieser Voraussetzung im Widerspruch zum Reliefprinzip stehen. Ich möchte da als bezeichnendes Beispiel die kleine Michel Angelo zugeschriebene Bronzetür anführen,

auf der ganz flachgehaltene Figuren ganz runde Köpfe hervorstrecken. Hier spielen aber die Köpfe der Figuren die Rolle von Metallknöpfen einer Türe, und da sie sich wiederholen, so bilden die Köpfe untereinander doch wieder eine gemeinschaftliche Reliefläche. Eine solche, in diesem Fall sehr wohl verstandene und gerechtfertigte Freiheit hat jedoch dazu geführt, daß andere sich ein solches Hervorragenlassen aus der Fläche erlaubten, wo keine ornamentale Veranlassung dazu vorhanden war, und wo aus Mangel an Wiederholung keine Reliefeinheit der Höhen eintrat. Damit entstand eine künstlerische Verirrung, wie sie z. B. die Sockelreliefs des Perseus von Benvenuto Cellini darstellen, und diese Verirrung hat dann immer wieder ihre Nachahmer gefunden.

Der scheinbare und oft auch wirkliche Widerspruch solcher Bronzereliefs zu Steinreliefs hat zu der irrigen Ansicht verleitet, daß jedes Material eine andere Reliefvorstellung veranlasse. Dann, weitergehend, hat man die Prinzipien der künstlerischen Gestaltung nur als notwendige Konsequenz des Darstellungsverfahrens, wie es das Material bedingt, aufgefaßt. — So hat man denn die Sachlage gerade auf den Kopf gestellt. Weil die Bedingungen des Materials den Künstler zwingen können, durch *verschiedene* Materialbehandlung den künstlerischen, vom Material gänzlich unabhängigen Bedürfnissen gerecht zu werden, leitet

man die künstlerischen Prinzipien vom Material her und sieht in der künstlerischen Darstellung zuletzt nichts weiter, als eine Darstellung des Materials und seiner Verarbeitung. Das ist denn doch eine sehr starke Verwechslung von Zweck und Mittel.

Wenden wir jetzt die Reliefauffassung noch speziell auf die runde Darstellung einer Figur an, so stellt sie die Anforderung, daß die dargestellte Figur für verschiedene Ansichten die Reliefaufgabe erfülle, sich als Relief ausdrücke. Das heißt aber wieder, daß die verschiedenen Ansichten der Figur stets ein kenntliches Gegenstandsbild als einheitliche Flächenschicht darstellen. Es handelt sich darum, daß die Figur für jede Ansicht die Vorstellung einer einheitlichen Raumschicht erweckt und somit einen Gesamtraum beschreibt von klarer Flächeneinheit. Dadurch wird der ganze materielle Formbestand zur sehbaren Form umgebildet und ist dadurch im Gegensatz zur realen Modellform, zum Naturabguß, eine reine Erscheinungsform geworden. Eine solche Anordnung können wir uns wieder am besten mit Zuhilfenahme der beiden Glaswände klar machen. Indem sich die Figur in ihren Hauptansichten in einer gemeinsamen Fläche einigt, erhält sie die Ruhe und Sichtbarkeit, wie wir sie bei einer klaren Wirkung aus größerer Entfernung erhalten. Ihre Erscheinung ist alsdann so geeinigt, wie es der

einheitliche Blick verlangt, wenn er die Figur als Teil einer Gesamtheit auffaßt. Was sich in natura durch die größere Entfernung für den Blick einigt und darstellt, geht durch die Anordnung der Figur selbst in die plastische Darstellung über, so daß ihre Erscheinungsweise, unabhängig von der Distanz des Standpunktes des Beschauers, dieselbe bleibt. Die Figur stellt sich auch für den nahen Standpunkt als einheitliches Flächenbild dar. Diese Auffassung macht sich in der ganzen Formgebung der Figur geltend, da die Gesamtanordnung sich bis in die einzelnsten Formen hinunter fort und fort gliedert.

Wenn es das natürliche Erfordernis für einen Standpunkt ist, ein klares Flächenbild des Dargestellten zu erhalten, so ist es umgekehrt die natürliche Folge solcher Gestaltung einer runden Figur, daß sie den Beschauer zwingt, seinen Standpunkt den Flächen gegenüber zu wählen. Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen sein will, oder je nach der Anzahl solcher Flächenbilder, die sie bildet, die verschiedenen Standpunkte. Es liegt natürlich in der Konzeption der Figur, wie viele Ansichten sie hat. Ob bloß zwei — wie es Figuren haben, welche analog einer reinen Relieferfindung sich ausbreiten, — ob drei oder vier etc. Es handelt sich dabei stets nur um das Maß der Energie, mit der die Figur bestimmte Standpunkte

anweist, nicht um eine notwendige Anzahl. Immer wird sich aber *eine* Ansicht als diejenige geltend machen, welche analog dem Bilde oder Relief die ganze plastische Natur der Figur als einheitlichen Flächeneindruck darstellt und zusammenfaßt. Sie bedeutet die eigentliche Gesichtsvorstellung, welche der plastischen Darstellung zu Grunde liegt, die anderen Ansichten sind ihr untergeordnet als notwendige Konsequenz der Hauptansicht.

In der Anordnung der runden Figur zu solcher Bilderscheinung liegt das Problem des plastischen Aufbaues des Ganzen.

Bei dieser Darlegung des Einigungsprozesses der plastischen Form ist von der Erscheinung ausgegangen. Machen wir es umgekehrt und gehen wir von der plastischen Form aus, so ergibt sich folgendes. Alle plastische Einzelform muß sich in einer größeren Form einigen, alle Einzelbewegung einen Teil einer größeren Gesamtbewegung ausmachen, so daß zuletzt der ganze Formenreichtum einer Figur in einem einfachsten Flächengang eingeordnet vor uns steht. Je stärker diese Einigung in einer Fläche möglich geworden, desto einheitlicher wird die Form als Erscheinung sprechen. Wenn es nun für die Erscheinung wichtig ist, daß wir für verschiedene Standpunkte klare Gesamtbilder der Figur erhalten, so liegt es andererseits in der plastischen Beschaffenheit, daß der

gesamte Flächengang stets fortschreitend die Figur nach allen Seiten umschließt und einigt.

So wird denn bei Figuren, die zu einer klaren Erscheinung durchgebildet sind, der Gesamtraum, in dem sie gedacht sind, sich klar aussprechen und fühlbar werden. Denn die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden eben einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klarseitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können. Man ist dann mit der Darstellung um kein Haar weiter gekommen, denn die Plastik hat nicht die Aufgabe, den Beschauer in dem unfertigen und unbehaglichen Zustande gegenüber dem Dreidimensionalen oder Kubischen des Natureindrucks zu lassen, indem er sich abmüht, eine klare Gesichtsvorstellung sich zu bilden, sondern sie besteht gerade darin, ihm diese Gesichtsvorstellung zu geben und dadurch dem Kubischen das Quälende zu nehmen. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie

als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.

Daß das Gegenständliche sich für eine Ansicht klar ausspricht, läßt sich auf zweierlei Weise erreichen. Im Freien, durch eine deutlich sprechende Begrenzung, durch das Silhouettbild; dies ist überall notwendig, wo die Plastik auf große Entfernung zu wirken hat, weil dort die innere Gliederung für den Blick mehr und mehr verschwindet. Das klare Silhouettbild ist das weittragendste Gegenstandsbild. Es ist außerdem für die Bronze ein notwendiges Erfordernis, weil bei dieser die innere Form infolge der dunkeln Farbe zu schwach spricht. Aus dem Bedürfnis dieser Fernwirkung haben die Griechen meistens ein klares Silhouettbild zur Gegenstandserklärung gebraucht.

Im geschlossenen Raume, wo der Standpunkt ein näherer ist, und die *innere Form* den Gegenstand verdeutlichen kann, wird die Sachlage eine andere. Bei geringerer Distanz besitzen wir ein kleineres Sehfeld, und da es nach dem Rande zu verschwommen ist, und seine Kraft im Zentrum liegt, so darf das, was den Gegenstand verdeutlicht, nicht am Rande, sondern muß nach der Mitte des Sehfeldes zu liegen. Das Mittel der klaren Silhouette verlangt einen weiteren Standpunkt, wo wir sie leicht überblicken können. In der Nähe aber, wo die Figur mehr und mehr das

ganze Sehfeld einnimmt oder gar überragt, dürfen wir nicht der Auskunft, welche die Begrenzung uns gibt, benötigen, sondern wir müssen umgekehrt sie entbehren können. Das hat dazu geführt, in solchem Fall die Begrenzung möglichst ruhig eine Gesamtmasse umschließen zu lassen und die Figur desto einheitlicher vom Hintergrunde zu trennen. Der näher angenommene Standpunkt spricht sich deshalb in der Gestaltung der Figur dadurch aus, daß das Silhouettbild zu einer ganz beruhigten allgemeinen Begrenzung gegen den Hintergrund wird.

Diese Gestaltungsweise hat sich denn auch als notwendig bei der Skulptur für Innenräume in der Renaissance besonders ausgebildet. Man denke an Michelangelos kompakte Gestalten.

Bei den Bronzen, bei denen die Innenformen niemals so deutlich reden, um die Silhouette entbehren zu können, treibt der künstlerische Instinkt dazu, den Maßstab so weit zu verkleinern, daß die Silhouettwirkung noch klar ins Sehfeld fällt. Die Bronze als *Silhouettbild* verlangt für den nahen Standpunkt einen kleineren Maßstab, als die Marmorfigur von *geschlossener* Begrenzung.

Da das Wesen der Reliefauffassung darin liegt, das Kubische zu einem einheitlichen Gesichtseindruck zu formen, so muß die Reliefauffassung notwendig immer in Kraft treten, wo das Objekt der künstlerischen Gestaltung ein kubisches Ge-

bilde ist. Also vor allem auch bei der Architektur, bei Möbeln etc. Es handelt sich immer darum, daß wir ein deutliches Gefühl der äußeren Schicht erhalten, und daß wir alle Einzelformen als eine Vertiefung von vorn nach hinten lesen. Der griechische Tempel bildet z. B. eine geschlossene Raummasse, die Säulen stehen so nah, daß sie als durchbrochene vordere Raumschicht wirken. Wir nehmen nicht einen Raumkörper wahr, vor dem Säulen stehen, die uns entgegenwirken, sondern umgekehrt die Säulen bilden den Raumkörper mit, und die allgemeine Tiefenbewegung schreitet zwischen ihnen durch.

Ebenso führt der romanische Stil die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch und faßt jede Oeffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Oeffnung zur Anschauung bringt.

Bei allen Stilunterschieden, welche die Architektur aufweist, bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Dadurch erhält ein Bau erst seine künstlerische Einheit. Fassen wir einen Bau als einen Organismus von Stilformen auf, so ist er zunächst nur einem Naturgebilde zu vergleichen, dessen Form durch die Reliefauffassung erst die künstlerische Einheit gewinnen soll.

Ich begnüge mich hier mit diesen kurzen An-

deutungen, die nur darauf hinweisen sollen, daß der Architektur als Kunst dasselbe Gestaltungsprinzip innewohnt, wie der Plastik und der Malerei.

VI.

Die Form als Funktionsausdruck.

Wir haben in den früheren Kapiteln die Erscheinung als Ausdruck unserer *räumlichen* Vorstellungen von der Natur klargelegt.

Wir gingen von der menschlichen Fähigkeit aus, dem optischen Bild die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen. Wir bezeichnen dies schlechthin mit Sehen, in derselben Weise, wie wir sagen, daß das Kind erst dann lesen kann, wenn sich beim Ansehen der Buchstaben die Vorstellung des lebendigen Wortes einstellt. Die künstlerische Darstellung formt sich alsdann als eine Erscheinung, die als lesbarste erkannt wurde, und die den räumlichen Inhalt zu diesem Zweck anordnet. Das Erste, was wir aus der Erscheinung lesen, ist Raum und Form, und die Vorstellung des Raumes oder der Form habe ich deshalb als die elementarste und notwendigste zuerst behandelt. Die Vorstellungen, die sich nun wieder auf die Form selbst beziehen, insofern wir die Form als Wirkung einer Ursache ansehen, sind für die bildende Kunst Vorstellungen zweiter

Ordnung. Es sind dies erstens die Vorstellungen des materiellen Stoffes, so weit dieser die Form bedingt; letztere wird dann zum Ausdruck der Struktur oder der unter der Oberfläche liegenden Formen, wie es bei jedem Organismus sowohl in der Ruhe als auch in der Bewegung der Fall ist. Zweitens die Vorstellung eines Motivs, einer Handlung oder eines Vorgangs, insofern diese eine Veränderung oder Bewegung der Form bedingen. Beides sind Vorstellungen der Form als Ausdruck und Resultat von Bedingungen entweder dauernder oder momentaner Natur.

Indem wir uns die Veranlassung zu einer Erscheinung vorstellen und diese damit entweder als Folge eines seelischen Motors — als Handlung — oder einer mechanischen Funktion oder aber als Folge organischer und stofflicher Bedingtheit fassen, schieben wir hinter den Tatbestand der Erscheinung gleichsam eine Vergangenheit und Zukunft oder eine dauernde Wirkung. Diese werden alsdann in der Vorstellung wachgerufen und sozusagen in die Erscheinung mit eingeschlossen. Je nach Art der Faktoren, welche in der sich jeweilig darbietenden Erscheinung liegen, stellen sich zugleich die betreffenden Vorstellungen ein.

Auf die stofflichen Bedingungen für die Form ist es nicht nötig, näher einzugehen, dagegen verlangen die Formen als Ausdruck eines Vorgangs eine nähere Erörterung.

Die Natur, insofern sie sich verändert, bewegt, ruft Aenderungen der Erscheinung hervor, die wir als Merkmale dieser Vorgänge festhalten. Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn sozusagen innerlich mitagieren und diese innere Aktion der äußeren Erscheinung als Ursache unterlegen. Wie das Kind die Mimik des Lachens und Weinens verstehen lernt, indem es diese Mimik mitmacht und an dem eigenen Muskelvorgang, den es hervorruft, auch die innere Ursache des Behagens oder Unbehagens zu empfinden imstande ist, so wird uns alle Mimik, alle Bewegung bei anderen ein verständlicher Ausdruck für innere Vorgänge, eine verständliche Sprache. — Diese Uebertragung geht so weit, daß auch da, wo uns neue Erscheinungen vorkommen, wir sie mit dem eigenen Körpergefühl, welches ähnliche Erscheinungen begleitet hat, sofort beleben und bezeichnen. So sammelt sich ein Kapital von Merkmalen für Vorgänge an, und die Deutlichkeit dieser Funktionsmerkmale wird ihren Wert ausmachen als Träger dieses Lebensgefühls, dieser Sympathie zwischen dem Menschen und der Außenwelt. Dehnen wir diese Anschauung auf den ganzen Körper aus, so ist es natürlich, daß sie überall belebend einwirkt und formbestimmend Einfluß nimmt. Es ist also, was wir schlechthin Leben der Natur nennen, eigentlich

ihre Belebung durch die Vorstellungen. Wir müssen hier den Ausdruck der Funktionsmerkmale im weitesten Sinne nehmen, nicht nur für den momentanen direkten Vorgang als Aktivität, sondern auch für die Ruhe. So lange die Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu einer Körperempfindung aus.

Da nun die Natur durchaus nicht immer die lebendige Mimik hat, die wir brauchen, um zur Mitempfindung angeregt zu werden, und unsere Vorstellung diese Mimik aus dem gesamten angesammelten Erfahrungsmaterial im Verein mit dem direkten Körpergefühl gewinnt, ähnlich wie es der Schauspieler tut, so wird auch der Künstler sich nicht an die jeweilige tatsächliche Naturerscheinung binden, an ihr kleben, sondern selbständig die Sprache nach seiner subjektiven Kraft entwickeln und bei seiner Darstellung die allgemeine Forderung an die Natur auch dem Einzelfall gegenüber geltend machen.

Es ist klar, daß diese belebende Kraft unserer Vorstellung sich nicht nur auf die lebenden Wesen, sondern auf die gesamte Natur ausdehnt, und wir dadurch alles in Beziehung zu uns setzen und mit unserem Körpergefühl durchdringen.

Die Funktionsmerkmale, wie sie sich in unserer Vorstellung festsetzen, haben aber noch eine weitere Bedeutung. Eine langfingerige, sehnige Hand in voller Ruhe erinnert so sehr an das

Bild der sich ausstreckenden, zugreifenden Hand, daß sie an sich für uns die Tendenz des Greifens und die damit weiter zusammenhängende Körperempfindung ausdrückt. Sie trägt sozusagen das Gepräge einer Tätigkeit in latentem Zustand. Stark entwickelte Kinnladen machen den Eindruck von Kraft und Energie, weil wir bei starken Willensäußerungen die Kinnladen aufeinander pressen und anspannen, so daß ihre Muskulatur hervortritt. Weil sie in diesem Fall stark wirken, so entsteht bei an sich starken Kinnladen diese Erinnerung an den Willenszustand und wir empfinden in ihnen den Ausdruck der Kraft. So wie sich die Stirnmuskeln im Zorn oder in der Anstrengung zusammenballen, und wir diesen zusammengezogenen Wulst als Ausdruck des Zornes oder der Anstrengung auffassen, so behält auch eine Stirne, wo dieser Wulst im Ruhezustand vorhanden und durch den Knochenbau veranlaßt ist, den Ausdruck der Kraftentwicklung.

Auf diese Weise gelangen bestimmte Formen zum Ausdruck innerer Vorgänge, obschon sie in gar keiner Bewegung gedacht sind, weil sie an Formen in Bewegung erinnern. — An der Hand dieser Uebertragungsweise gelangt der Künstler dazu, Formtypen festzuhalten und zu gestalten, welche einen bestimmten Ausdruck haben und im Beschauer bestimmte Körper- und Seelenempfindungen erwecken. Bei dem Festhalten einer be-

stimmten Funktionsart entstehen ganze Körpertypen, indem wir aus der Natur alle die Formenarten zusammenhalten, die denselben Funktionscharakter tragen. Es bezeichnet dies natürlich ebensowohl unser rezeptives Verhältnis zur Natur, als unser produzierendes in der Kunst. Weil gleichsam dieselbe Anspannung oder dasselbe Gehenlassen sich durchweg in einem Körper ausdrückt, empfinden wir in ihm eine typische Einheit.

Ob wir in der Natur einen derartigen für uns einheitlichen Typus vorfinden, oder ob der Künstler ihn schafft, ist einerlei; in beiden Fällen hat er für uns die gleiche Realität.

Indem wir so den Bedürfnissen in der Gestaltungsweise unseres Vorstellungslebens nachgegangen sind, bemerken wir, daß das, was die Form für uns aussagt, ihr durchaus nicht in natura immer im gegebenen Fall zuzukommen braucht. Der Kerl mit seinen starken Kinnladen kann ein schwacher Mensch sein, die langfingerige sehnige Hand steif und ungeschickt zum Greifen. Der Ausdruck der Form, ihre Sprache für die Phantasie, welche auf Uebertragung von Funktionsmerkmalen fußt, kümmert sich nicht um die jeweiligen realen Verhältnisse von Form und Inhalt, hängt nicht jedesmal neu davon ab. Der rührende Ton einer Stimme wirkt rührend, auch wenn ich weiß, daß ihr Eigentümer nichts dabei empfindet.

Es ist jedoch wohl zu bemerken, daß die starke Gestaltung der Phantasieübertragung bei verschiedenen Menschen und in verschiedenen Zeiten verschieden ausgebildet sein kann. Ein wissenschaftliches Beobachten, oder ein Feststellen der jeweiligen realen Verhältnisse, kann so in den Vordergrund des Interesses treten, daß die unbeirrte Uebertragung der anschaulichen Erfahrungen mehr und mehr abnimmt und einschläft. Gegenüber dem Interesse an dem positiven Sachverhalt und dem Ausweiszettel des Beweisbaren fühlt sich die unwillkürliche Vorstellungsarbeit unberechtigt und traut sich nicht mehr hervor. Damit stirbt der Sinn für den Ausdruck der Natur und mit ihm das künstlerische Material ab.

Wir haben so gesehen, daß wir die Veränderungen in der Natur je nach ihrem Funktionsausdruck mit unserer Vorstellung begleiten, daß aber auch das Feste, Unveränderliche die Anregung zu Vorstellungen von bestimmten Vorgängen enthalten und so zur feststehenden Ausdrucksform für gewisse Eigenschaften werden kann. Damit erscheint überhaupt der Unterschied zwischen bewegter und ruhiger Natur verwischt; in beiden Fällen wird die Form als eine entstandene aufgefaßt, und ihr Leben besteht in der Erregung der Vorstellung von Bewegungsvorgängen. So wird es begreiflich, daß in der bildlichen Darstellung der Verlauf einer Bewegung,

wie er sich in der Natur vollzieht, gar nicht vermißt wird. Es enthält dies Phänomen keine andere Tatsache, als die der Ausdrucksfähigkeit nichtbewegter Natur. Das Leben einer Hand im Ruhestand wird in ganz derselben Weise erfaßt und vermittelt, wie das der Hand in Aktion. Es existiert darin kein Unterschied im inneren Vorgang. Die agierende Hand ist nur noch ein stärkerer Ausdruck gewisser Funktionsvorstellungen, als die ruhende, bei der sie, sozusagen, bloß lauern um sich betätigen zu können. — Hiermit hängen denn auch die Vorstellungen von zweckentsprechender Form zusammen; die Form im Ruhestand läßt schon ihre Funktionsweise erkennen. Der organische Körper wird als ein Komplex von Formen aufgefaßt, die das Gepräge bestimmter Funktionsmöglichkeiten tragen. Das Gefühl für das organische Leben beruht darauf, daß wir uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen können; die organische Einheit darauf, daß wir uns mit unserm Körpergefühl in das vorliegende Körpergebilde ganz hinein versetzen können.

Wie ausschließlich die Darstellung alles Bewegten auf dem Festhalten dessen beruht, was die Vorstellung erregt, und nicht auf dem getreuen Festhalten des Wahrnehmungsbildes, beweist z. B. die Darstellung eines eilig laufenden Hundes. Die sich bewegenden Beine sehen wir faktisch nur als eilig bewegte Streifen oder Schatten; von

einer bestimmten, irgendwie deutlichen Form derselben ist nichts zu sehen, während Kopf und Rumpf eine deutliche Form behalten. Fußte nun die Wiedergabe auf dem Festhalten eines oder mehrerer zusammengesetzter Bewegungsmomente, so würde sie stets die Beine nur als unklare Streifen darstellen. Es zeigt sich aber, daß wir überhaupt die *Vorstellung* darstellen, nicht die *Wahrnehmung*. Die Vorstellung hält das Bild des Hundebeins in der Ruhe fest und bringt es nur in die Lage, die wir beim Laufen wahrnehmen, schafft sich ein klares Bild, das sowohl überall den Hund, als auch sein Laufen festhält. Unsere Wahrnehmungen der Bewegung werden also erst in Beziehung zu dem Bilde gebracht, welches unsere Vorstellung von dem Gegenstande festhält, und wir bilden uns dann wiederum eine Vorstellung der Ruhe vom Körper in Bewegung. Dies ist aber etwas ganz anderes als das Bild eines oder mehrerer zusammengesetzter Momente, wie es uns der photographische Apparat von der Bewegung zeigt — das momentane Wahrnehmungsbild. Ein Rad in vollem Laufe zeigt als Wahrnehmung der Speichen stets nur ein unklares Huschen. Die Darstellung wird dessen ungeachtet das Rad in der Deutlichkeit der Ruhe geben. Das Bild vom ruhigen Rad, welches in unserer Vorstellung lebt, ist also stärker, als das flüchtige Bild des bewegten Rades, und wir

halten das erstere als wichtiger für die Vorstellung fest und opfern das Wahrnehmungsbild, als das undeutliche, welches die Form auflöst. In einer Illustration wird uns das flüchtige Bild genügen, in einem ernsthaften Bilde stören. Es hängt vom Taktgefühl des Künstlers ab, wie weit er flüchtige Wahrnehmungsbilder an Stelle der klaren Formvorstellung setzen darf.

So erklärt es sich auch, daß in der Plastik, wo doch stets die Form klar gegeben wird, eine rasche Bewegung darstellbar wird. Dem Bilde, welches uns die einzelne Wahrnehmung an sich gibt, entspricht die plastische Darstellung nicht, sondern einem Vorstellungsbild, das aus der Wahrnehmung die bestimmten Merkmale in sich aufnimmt, welche die Vorstellung der Bewegung erregen; sie gibt nicht den eigentlichen Eindruck während der momentanen Bewegung. Wir stehen nicht als Moment-Maschinen der Natur gegenüber, sondern als Wesen, die ihre Vorstellungen kombinieren und die einzelnen Wahrnehmungen nur dabei benutzen und mit hinein verweben.

Wenn wir auf dies Kapitel zurückblicken, so ist es uns klar, wie durch die Funktionsvorstellungen die bewegte und unbewegte Natur für uns ein lebendiger, agierender Körper wird und sich dieses Leben in der Erscheinung in Funktionsmerkmalen ausspricht.

Während wir früher die Erscheinung als Aus-

druck der räumlichen Vorstellung betrachtet und dabei von ihrer Eigenschaft als Raumwert gehandelt haben, so haben wir jetzt die Erscheinung rein als Funktionsausdruck behandelt und könnten also in diesem Sinne von Funktionswerten der Erscheinung sprechen.

In der Erscheinung als Raumwert haben wir ihren elementarsten, notwendigsten Ausdruck erkannt, in dem Funktionswert einen Ausdruck, der sich erst auf diese Erscheinung als Raumwert bezieht. Es kann deshalb von einer wirklichen Gestaltung der Erscheinung als Funktionswert nur die Rede sein, wenn die Erscheinung zugleich als Raumwert gestaltet wird.

Es liegt also im Sinne einer vollen wahren Kunst, die Erscheinung nach beiden Seiten hin zugleich zu gestalten, oder noch richtiger gesagt, die Einheit der Funktionswerte als Einheit von Raumwerten zu fassen.

Es ist dies für die bildende Kunst von großer Tragweite. Denn es kann die Lebensempfindung im Sinne des Funktionsausdrucks den Künstler zu einer Darstellung führen, die als Ausdrucksgeste genommen durchaus wahr empfunden ist, die aber als einheitlicher Raumeindruck noch gar keine Gestaltung erhalten hat. Er stellt sich dabei selber als agierend vor und frägt sich, würde ich mich so oder so in dem Fall bewegen. Er frägt sich aber nicht, wie wirkt nun diese so ge-

wonnene Bewegung auf den Beschauer. Er stellt sich die Bewegung also nicht als gesehen vor, sondern nur als getan, also nur als Ausdruck, nicht als Eindruck.

Für den Eindruck sprechen aber noch ganz andere Momente mit, wie wir früher gesehen haben, und deshalb fängt die eigentliche künstlerische Wirkung erst an, wenn die Ausdrucksvorstellung der Geste durch die Bedingungen der Eindrucksanforderungen geläutert worden ist. Bei diesem Prozeß wird es sich zeigen, daß eine Masse Ausdrucksgesten überhaupt unbrauchbar, weil als Eindruck unkenntlich sind, andere müssen so umgeordnet werden, daß sie den Anforderungen der Reliefanschauung entsprechen. Die Roheit des sogenannten Realismus liegt darin, daß diese künstlerisch notwendige Metamorphose nicht stattgefunden hat, und nur an die Wahrheit der Ausdrucksgeste gedacht wird. So vieles, was als Neuerung und Originalität auftritt, beruht nur auf dieser Abwesenheit der künstlerischen Gestaltung.

So hat sich z. B. seit Canova eine Art der Vereinigung von Architektur und Plastik immer mehr und mehr ausgebildet, auf welche ich hier näher eingehen muß.

Canova fing an, Grabmäler derart zu gestalten, daß er eine Reliefarchitektur an einer Wand anbrachte und davor runde Figuren stellte, welche

der Architektur gegenüber handelnd auftreten, indem sie in die Grabespforte hineinziehen.

Die Grundvorstellung ist also eine Bildvorstellung: Figuren mit einem architektonischen Hintergrund, und sie kann als ein Ganzes nur als Relief dargestellt werden. Dann müßte die Einheitsfläche vornen liegen, auch wenn die Figuren so hoch behandelt sind, daß sie rund werden, wie bei Giebelfiguren etc., und die Architektur müßte als Teil der Reliefdarstellung wirken. Das Ganze müßte alsdann womöglich eine architektonische Einrahmung erhalten, damit das Relief als Vertiefung und nicht auf die Wand aufgesetzt erscheint.

So gestaltet hätte die Vorstellung den richtigen künstlerischen Ausdruck erhalten, wäre aber dann als Gattung auch nichts Neues gewesen.

Da Canova aber die Architektur von den Figuren ganz getrennt hat, so wirkt die Architektur als Monument für sich und die Figuren als davor gesetzt und als Raumeindruck nicht dazu gehörig. Es gehören die Figuren mehr zu dem Publikum als zu dem Grabmal; sie sind hinaufgestiegen. Das einzige Band zwischen Architektur und Figuren ist die Handlung des Hineinschreitens. Dieser reale Vorgang ist also nicht als ein Gesehenes gestaltet, sondern er wird direkt vorgeführt, — die Figuren sind versteinerte Menschen.

Dieser Realismus hat sich dann bei modernen

Monumenten mehr und mehr breit gemacht. Ich erinnere an alle die Standbilder, vor denen solche Menschen von Stein oder Bronze ganz zufällig auf den Stufen kauern, vielleicht den Namen auf das Monument schreiben oder dasselbe bekränzen etc. Es bilden diese Zutaten einen Uebergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist gänzlich willkürlich. Es könnten gerade so gut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein. Das Neue an solchen Erfindungen ist nur eine künstlerische Roheit, die in die Gattung der Wachsfiguren und Panoramen gehört.

Die Beziehung zwischen Architektur und Plastik kann immer nur architektonischer Natur sein, d. h. entweder übernimmt die Plastik die Rolle von Füllungen oder Krönungen eines architektonischen Ganzen und wird zu einem architektonischen Teil desselben, oder die Architektur ist ein bloß dienendes Glied für die Plastik, dient als Sockel etc. Architektur und Plastik können sich aber nicht gegenüberstehen als Bestandteile einer Handlung, eines Vorganges. Alsdann kann nur die Gesamtvorstellung, also der einheitliche Raum, von dem Architektur und Plastik je einen Teil ausmachen, der Gegenstand der Darstellung sein, d. h. eine vollständige Bildvorstellung, die plastisch nur als Relief zu geben ist.

Eine Verirrung, welche zu einer ähnlichen

Wirklichkeitswirkung geführt hat, kennen wir in der antiken Gruppe in Neapel, der farnesischen Stiergruppe. Auch dort ist es nur die Handlung, der Vorgang, welcher die plastischen Teile zusammenhält, nicht der Eindruck einer geschlossenen Raumeinheit. Auch da wäre die künstlerische Form für den gewünschten Inhalt eine Reliefdarstellung gewesen. Bei der runden Gruppe wird der dazwischen liegende Luftkörper nicht mehr durch die plastische Darstellung zu einem ideellen Raum umgeschaffen, sondern er tritt als realer Luftraum in Beziehung zu den zerstreuten plastischen Figuren und läßt sich ebenfalls als versteinerte Menschen oder als lebendes Bild erscheinen. — Eine Gruppe im künstlerischen Sinne beruht nicht auf einem Zusammenhang, der durch den Vorgang entsteht, sondern muß ein Erscheinungszusammenhang sein, welcher sich als ideelle Raumeinheit gegenüber dem realen Luftraum behauptet.

Wenn wir in unserer Zeit so häufig die Beobachtung machen, daß Vorstellungen eines Vorgangs, anstatt in Reliefdarstellung ihren natürlichen Ausdruck zu finden, barbarischer Weise als Rundplastik zur Darstellung kommen, so hängt das zum Teil damit zusammen, daß zu Reliefdarstellungen fast gar keine Gelegenheit mehr gegeben ist. Denken wir an die vielen Denkmäler, an Kirchenwände oder andere Bauten sich anlehnend, an die Tempel, Triumphbögen etc., wie

sie frühere Zeiten zeigen, so ist diese Plastik viel reicher als die freistehende Rundplastik. Heutzutage ist diese ganze Plastik nahezu ausgestorben, und unter Plastik denkt sich der moderne Mensch nur noch runde Figuren, die in der Mitte eines Platzes stehen. Diese unglücklichen Monumente sind fast die einzige Bühne, auf der der Bildhauer seine Phantasie ausleben darf, und indem er seine Idee nicht opfern will, kommt er zu einer künstlerisch unmöglichen Form. Dieses Uebel ist wohl mit dem Umstande zuzuschreiben, daß die künstlerische Form für eine solche Aufgabe von Laien, den sogenannten Komitees, vorgeschrieben wird, während gerade in dieser Gestaltung die wichtigste Arbeit des Künstlers gesehen werden müßte. Es ist das ein unglaublicher Zustand. Was würde man sagen, wenn einem Dichter oder Musiker nur *eine* Form für die künstlerische Konzeption vorgeschrieben würde und man ihm nur erlaubte, in die vorgeschriebenen Szenen sogenannte Motive einzufügen! — Welche unsägliche Armut, welch ewiges Einerlei zeigen deshalb die heutigen Monumente! Wenn man die Anzahl von Standbildern, die in den letzten 20 Jahren in Europa entstanden sind, nebeneinanderstellen würde — welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben und sich in dem Bann der isolierten Rundplastik unglücklich krümmt und windet, weil ihr jeder An-

schluß an Architektur, an irgend eine Situation verboten ist, wie in Einzelhaft verbannt — die reine Sträflingsarbeit! —

Das, was aber der Kunst immer neues Leben zuführt und sie immer freudig macht, ist die neue Situation. Die gegebene Natursituation zu einer künstlerischen Gestalt weiter zu formen, führt immer zu Neuem innerhalb der künstlerischen Gesetze. Fehlt diese natürliche Anknüpfung, so sucht man das Neue in sogenannten neuen künstlerischen Gesetzen und läßt zwei mal zwei fünf werden. Wie kann aber von einem Unterschiede der Situation die Rede sein, wenn die Plastik nur als Rundplastik im leeren Raum, auf der Mitte eines Platzes vorkommen darf, da wo sie nie stehen sollte, weil alle Richtungen gleichwertig sind, es kein vornen und hinten gibt, und die Situation der Bildwirkung der Plastik möglichst entgegenarbeitet; der Beschauer kreist um das Standbild herum und hat vier Ansichten zu schlucken, was nur bei sehr wenigen Statuen ein Vorteil ist und immer nur bei nackten Figuren ein Genuß sein kann.

Was aber ist Schuld an diesem Aberglauben von der Mitte eines Platzes? Wiederum die unentwickelte Vorstellung, welche sich einen Platz gleichsam als organisches Gebilde denkt und damit das Gefühl von organischer Symmetrie verbindet. Sie faßt ihn als ein an sich Existierendes

auf, anstatt ihn sich als gesehen vorzustellen, als ein Ding, was seine künstlerische Existenzberechtigung nur in bezug auf den Beschauer hat und von diesem Gesichtspunkte aus behandelt werden muß.

Die Auffassung der Natur, die die Wahrheit nur in der Form als Ausdruck von Funktionswerten sieht, führt dann auch zu dem falschen Begriff von Richtigkeit, der heutzutage der Kunst gegenüber eine so große Rolle spielt.

Aus dem früher Gesagten ist es klar, daß diese Richtigkeit sich auf den eigentlichen künstlerischen Gestaltungsprozeß gar nicht bezieht, sondern nur auf die Natur als Darstellungsobjekt. Die Kunstentwicklung hat deshalb nie mit dieser Richtigkeit begonnen, sondern mit der Gestaltung der Form als Raumwert, und erst allmählich hat sich die Form als Funktionswert ausgebildet und ist sozusagen hineingewachsen. Alle ihre Entwickelungsstadien treten also nur innerhalb der künstlerischen Gestaltung als ein sich entwickelnder Faktor auf und machen sich nur als solcher dabei geltend. Selbständig und losgelöst von dem künstlerischen Gestaltungsprozeß ist diese Richtigkeit dabei gar nicht in Frage, und sie tritt nur als Richtigkeit einer künstlerischen Wirkungsform auf, nicht an sich. Drehen wir aber den Entwicklungsgang um, und verlangen wir in erster

Linie die Richtigkeit der Form als Funktionswert, bevor eine künstlerische Gestaltung beginnen darf, so wird damit eine Auffassung der Natur und ein Vorstellungsbesitz selbständig großgezogen, welche für die künstlerische Verwertung unbrauchbar sind, weil der künstlerische Gesichtspunkt nicht von vornherein bei ihrer Entwickelung mitgewirkt hat. Heutzutage nimmt der Bildungsgang meist diesen Weg, und dies erklärt die viel gehörte Klage der Künstler, daß sie für die künstlerische Tätigkeit erst alles das verlernen müssen, was sie auf den Akademien sich erworben haben.

Die Auffassung der Erscheinung als Raum- und Funktionswert ist auch für die Auffassung der architektonischen Gestaltung klärend.

Unser Verhältnis zum Raum findet in der Architektur seinen direkten Ausdruck, indem an Stelle der Vorstellung von bloßer Bewegungsmöglichkeit im Raum ein bestimmtes Raumgefühl erweckt wird, und indem an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen ein Raum derart gegliedert wird, daß wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind. Wie bei der plastischen Gestaltung werden Bewegungsvorstellungen erweckt, welche als Gesichtseindruck zu ihrer Wirkungseinheit gelangen sollen. Der Raum selbst, im

Sinne der Daseinsform, geht in eine Wirkungsform für das Auge über.

Andererseits wird durch die Funktionsvorstellungen, wie die des Tragens und Liegens, die Masse als eine agierende empfunden und dadurch lebendig. Diese Funktionsvorstellungen sind an gewisse Wirkungsforderungen gebunden und werden zu bestimmten Verhältniswerten erst innerhalb des Wirkungsganzen als Raumbild. Die Funktionsvorstellungen allein führen deshalb auch hier zu keiner künstlerischen Form, sondern stellen nur einen zu formenden Inhalt dar. Die eigentlich künstlerische d. h. raumgestaltende Tätigkeit ist auch hier unabhängig von den Funktionsvorstellungen, während umgekehrt die Funktionsvorstellung erst innerhalb eines bestimmten Wirkungsganzen als Raumwert sich zu bestimmter Form entwickeln kann und zu Bauformen, wie die Säule, Gesimse etc. führt.

Vergleichen wir nach all diesem die frühere Zeit mit der unsrigen, so ist es eine zweifellose Tatsache, daß die Logik der anschaulichen Vorstellungen weit höher entwickelt war, und daß darin das Uebergewicht der früheren Zeit in der bildenden Kunst begründet ist.

In Zeiten einer ungestörten Kunstentwickelung folgt der natürliche Vorstellungstrieb den gesetz-

mäßigen Bahnen unserer Organisation, und der Künstler wird sich dieser natürlichen Gesetzmäßigkeit nur insofern bewußt, als er es für selbstverständlich hält, logisch zu sein und dem natürlichen Trieb Ausdruck zu geben; der geistige Bann, unter dem er denkt, ist der des künstlerischen Naturgesetzes. Zwischen Vorstellung und Wahrnehmung besteht noch keine Kluft, er nimmt für und mit der Vorstellung wahr, und eine Wahrnehmung aus anderen Gesichtspunkten ist ihm unbekannt. Wie in der Kindheit wird die Wahrnehmung unmittelbar zur Vorstellung. Andere Zeiten sind deshalb unkünstlerisch, weil dieser Bann zerstört ist und falsche Interessen und Gesichtspunkte den natürlichen künstlerischen Trieb beirren, aus seinen Bahnen lenken. Bedenken wir, daß die künstlerische Vorstellung im Grunde nichts weiter ist, als die natürliche Weiterentwicklung der Vorstellungsarbeit, die jeder Mensch in der ersten Kindheit vollzieht, und daß es gerade die Kindheit ist, wo die Phantasie und das Augenleben am lebendigsten sind, so läßt sich begreifen, welch jähen Abschluß diese Vorstellungsarbeit mit dem Eintritt in die Schule erfährt. Die wertvolle Jugendzeit wird auf Tätigkeiten und Disziplinen verwandt, die der Kunst feindlich sind, und erst als erwachsener Mensch darf der Künstler wieder an die Kräfte und die Arbeit denken, die ihm als Kind ein lebendiger selbstverständlicher

Besitz und eine selbstverständliche Lust waren. Wie viele haben sich dann das natürliche Ausdrucksbedürfnis bewahrt, den natürlichen Trieb? Bei den meisten ist nur das Instrument erhalten, und sie wissen nicht mehr, wozu und wie es zu brauchen. Auf was für Abwege gerät da der Wille, wo nur der natürliche Instinkt leiten sollte.

Will man die Kunst von diesen feindlichen Einflüssen befreien, und soll sie nicht zum Spielball der zufälligen Einwirkungen werden, so kann das nur dadurch geschehen, daß man den natürlichen Inhalt des künstlerischen Triebes zum Bewußtsein bringt.

Die historische Betrachtungsweise hat dazu geführt, mehr und mehr die Unterschiede und den Wechsel in den Kunstäußerungen in den Vordergrund zu bringen; sie behandelt die Kunst als Ausfluß der persönlichen Eigenschaften der verschiedenen Individuen, oder als Erzeugnis der verschiedenen Zeitumstände und nationalen Eigentümlichkeiten. Daraus erwächst die falsche Auffassung, als handle es sich bei der Kunst vor allem um die Beziehung zum Persönlichen und zu den nicht künstlerischen Seiten des Menschen, und jedes Wertmaß für die Kunst an sich geht verloren. Die Nebenbeziehungen werden zur Hauptsache und der künstlerisch-sachliche Inhalt, der unbekümmert um allen Zeitenwechsel seinen

inneren Gesetzen folgt, wird ignoriert. Es kommt mir das vor, als hätte ein Gärtner seine Pflanzen durch darüber gedeckte Glasglocken in lauter verschiedenen Formen wachsen lassen und als wollte man sich nun mit diesen verschiedenen Formen allein abgeben und vergäße darüber ganz, daß es doch die Pflanzen selber sind mit ihren inneren Lebenstrieben und ihren eigenen Lebensgesetzen, auf die es ankommt und über deren Wert und Echtheit jene äußerlichen Verschiedenheiten gar keinen Aufschluß geben. So sehen wir denn in den Kunstzeiten auch alle Künstler von dem gemeinsamen Trieb beseelt, für den Lebensinhalt die gesetzmäßige Form immer mehr zu klären und ein immer objektiveres und zusammenfassenderes Bild der Natur zu schaffen. Das Persönliche spielt nur insofern eine Rolle, als es künstlerisch objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet. Das heißt, alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt zugeführt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt. Die subjektive Willkür, das Geistreichtun, die persönliche Kaprize, sind immer nur ein Zeichen, daß das künstlerische Schaffen seinen natürlichen gesunden Inhalt verloren hat.

Will man deshalb von einer Aufgabe der Kunst sprechen, so kann sie nur die sein, trotz aller Zeitkrankheiten immer wieder den gesunden und gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen unserer Vorstellung und unserer Sinnestätigkeit herzustellen und fühlbar zu machen.

VII.

Bildhauerei in Stein.

Man kann sich denken, daß das Material, welches dem Künstler bei der Darstellung dient, auf die Methode des Arbeitsganges Einfluß nimmt, und daß es nicht ohne Bedeutung sein kann, ob der Verlauf des Arbeitsganges dem der Vorstellungsweise analog ist oder widerstrebend. Ist das letztere der Fall, so treibt die mechanische Arbeit nach anderer Richtung als die Vorstellung, und das Hindernis muß entweder überwunden werden, oder aber das natürliche Vorstellungsbedürfnis leidet und entartet unter dem Einflusse des Darstellungsprozesses.

Läßt sich das Material so an, daß der Künstler seinem Vorstellungsbedürfnis gemäß in seiner Darstellung fortschreiten kann, und daß es Bedingungen stellt, welche den Bedingungen unserer Vorstellungsentwickelung entsprechen, so wirkt der Darstellungsprozeß an sich heilsam und

fördernd auf die einheitliche Vorstellung, läßt sie erstarken und weist naturgemäß immer auf die elementaren künstlerischen Probleme hin.

Einen solchen Darstellungsprozeß bietet das freie Heraushauen aus dem Stein, und es scheint mir deshalb geboten, darauf näher einzugehen.

Die Plastik ist unzweifelhaft aus der Zeichnung entstanden, indem diese durch Vertiefung zum Relief führte. Wir müssen sie als eine Belebung der Fläche auffassen. Auch bei der ersten Rundplastik beschreibt sie noch einen einheitlichen Raum. So haben die alten Aegypter aus einfachen Steinwürfeln kauernde Figuren gemeißelt, wobei die Steinwandungen vollständig erhalten bleiben, aber zu Gliedern einer kauernden Figur geworden sind. In derselben Weise, wie wir aus gewisser Entfernung einen Steinwürfel für einen kauernden Menschen halten können hat sich der Steinwürfel wirklich in eine Figur umgewandelt. Der Stein verliert damit seine Gegenständlichkeit in der Vorstellung, existiert aber im stillen als Gesamtform der Figur fort. Das Auge empfindet diese Raumeinheit, wie bei der Zeichnung die einheitliche Bild- oder Sehfläche. Und wie durch die Phantasie aus dem einfachen Steinwürfel eine Figur entstanden ist, so führt die Figur beim Beschauer wiederum zur einfachsten Sehempfindung zurück. Für solche plastische Bilder wurde der Stein zu-

erst in einer einfachen Gesamtform zugehauen, und alsdann diese Gesamtform je nach dem figürlichen Bilde modifiziert.

Da die Architektur solche einfache geometrische Körper als Bauglieder schafft, und diese sich alsdann plastisch belebt haben, so sind durch den oben geschilderten Prozeß viele plastische Schöpfungen entstanden, deren einfache Gesamtform von der Skulptur eingehalten werden mußte, und die deshalb auch zuerst in Stein gehauen wurden. Solche Skulptur hat nicht nur als architektonischer Teil ihre Bedeutung, sondern besitzt für den rein plastischen Gesichtspunkt ein bedeutsames Moment. Die plastische Vorstellung blieb gebunden in einer einfachen, verständlichen Raumeinheit, wodurch ihr fürs Auge die Einheit und Ruhe gesichert war. Somit hatte die Architektur einen sehr gesunden Einfluß auf die plastische Vorstellung.

Es ist nun leicht zu begreifen, daß mit der Zeit sich die Skulptur von diesem direkt architektonischen Zwecke frei machte. Damit fiel aber auch der Zwang der geschlossenen, regelmäßigen Gesamtform fort. Eine solche Gesamtform, die an und für sich ihren gegenständlichen Sinn hatte und als solche zuerst angehauen werden konnte, gab es nun nicht. Wenn auch die frei bewegte Figur als in einem Gesamtraume enthalten zu denken ist, so ist es doch unmöglich, von vorn-

herein festzustellen, wie und wo für jede Ansicht die Figur im Stein zu stehen kommt, da das dreidimensionale Verhältnis der verschiedenen Ansichten untereinander im voraus nicht zu bestimmen ist. Deshalb ist ein vorläufiges Anhauen einer Gesamtform nicht möglich.

Es läßt sich nur der eine Weg einschlagen, von einer Ansicht auszugehen und die anderen als ihre notwendigen Konsequenzen entstehen zu lassen. Damit ist der Bildhauer gezwungen, seiner kubischen oder Bewegungsvorstellung eine Gesichts- oder Bildvorstellung zugrunde zu legen und von dieser auszugehen.

Es wird nun vorerst nötig sein, dies Bild auf die Hauptfläche des Steins aufzuzeichnen. Diese aber werde ich möglichst eben wählen, damit sie mich nur als ideelle Fläche und nicht als etwas schon Geformtes anmute. Indem ich das Bild in die Fläche hineinphantasiere, bin ich imstande, mir diese Fläche nach Belieben mit Formvorstellung zu erfüllen. Dabei kümmere ich mich nur insoweit um das Tiefenvolumen des Steins, als ich berechnen muß, das meine Figur darin Platz findet. Ich bin jetzt in derselben Lage, als wollte ich ein Relief beginnen, und da es in der Natur des Bedürfnisses liegt, das Bild schon jetzt zu fixieren, und nicht erst für spätere Stadien der Arbeit seine Deutlichkeit aufzusparen, so wird aus diesem Bedürfnis in meiner Phan-

tasie eine Figur entstehen, die sich durch ihre Hauptmassen schon in dieser Fläche deutlich kennzeichnet. Denn ist sie schon da kenntlich, so habe ich damit für den ganzen Verlauf der Arbeit und für die anderen Standpunkte einen festen Grund gelegt. Auf diese Weise werde ich dazu gelangen, mir eine Figur vorzustellen, die auch als Relieffigur bestehen könnte, d. h. sich als solche vollständig aussprechen würde. Damit muß ich mir vorstellen, was in die erste Schicht zu stehen kommt, und was in eine spätere fällt. Um von vornherein diese Höhenpunkte der ersten Schicht in ein klares zeichnerisches oder zweidimensionales Verhältnis bringen zu können, werde ich das Bild so fassen, daß mehrere Hauptpunkte gleich in die erste Schicht fallen, wie z. B. der Kopf, eine Hand, ein Knie etc., je nach der Stellung. Indem ich dies Bild in den Stein eingrabe und sowohl von der Steinfläche das außerhalb der Konturen Liegende entferne, als auch im Inneren die Form abstufe, fange ich zugleich an, bei den Formen auf das reale Tiefenmaß, welches der runden Figur zukommt, zu achten. Mir ist das nur möglich, indem ich mein Augengefühl dadurch unterstütze, daß ich die freigewordenen Formen auch von der Seitenansicht beobachte, wodurch ich die Tiefenmaße als Flächenmaße kontrollieren kann. Da dies vorderhand nur sehr ungenügend möglich ist, so wird

meine Arbeit immer mehr den Charakter des Reliefs tragen und immer mehr nach Maßgabe des Augenbedürfnisses für Tiefenbewegung oder für Schatten und Licht fortrücken. Dadurch wird das schlecht kontrollierbare materielle Tiefenmaß, wie es den Formen zukommt, nur ganz allmählich entstehen. Man kann deshalb sagen, daß alle Tiefenmaße der materiellen Form eine Neigung dazu haben, nur als Relieftiefenmaße zunächst zu existieren. Das Auslösen des Bildes geschieht also beständig nur nach dem Augenbedürfnis, und die Phantasie, die dabei tätig, ist stets eine schauende, wie von einem fernen Standpunkt. Es wird sich von selber ergeben, daß das Bild in jedem Stadium ein einheitliches ist, und zwar in dem Sinne einheitlich, als es eine Flächengemeinschaft hat, und die Einheit einer Sehgemeinschaft von einem Standpunkte aus trägt, während es eine reale Einheit, als materielle Form, für die verschiedenen Standpunkte noch gar nicht gewonnen hat.

Bei diesen ersten Stadien der Arbeit wird es natürlich von der Erfahrung und der Meisterschaft des Künstlers abhängen, ob er in vielen Etappen vorrückt, um das Tiefenmaß der materiellen Form zu erreichen oder in wenigen. Im ersten Fall wird er ganz allmählich in den Marmorschichten, wie sie aufeinander folgen, fortschreiten und damit die Flächenvorstellungen

wie sie immer neu hintereinander entstehen, absolvieren; im zweiten Fall von vornherein die Tiefenmaße ihrem realen Verhältnis nahe bringen. Er nimmt dann von vornherein einen größeren *Maßstab* der Tiefenbewegung an.

Was aber für den Vorgang wichtig ist und nicht aus dem Auge gelassen werden darf, ist, daß ich immer das zugleich vorstellen und aus dem Stein heraushauen *muß*, was dem Auge zugleich in einer Fläche erscheint. Erst wenn die erste Vorstellungsschicht herausgearbeitet ist, kann ich weiter rücken zu der nächstfolgenden; denn es liegt in der Natur der technischen Bedingungen, daß ich von vorn das Bild vom Steine gleichmäßig befreien muß, bevor ich in die Tiefe gehen kann, da ich sonst lauter Löcher erhalten würde, die das Meißeln verhindern und zu keiner Deutlichkeit des Bildes führen.

Diesen Vorgang der fortschreitenden Marmorarbeit beschreibt Michel Angelo bezeichnend, indem er sagt: Man müsse sich das Bild wie im Wasser liegend denken, welches man allmählich immer mehr abläßt, so daß die Figur immer mehr und mehr an die Oberfläche tritt, bis sie ganz frei liegt.

Es ergibt sich also für das Auge eine durch die Art der Vorstellung gebundene Form, deren Wesen darin liegt, daß die Einzelformen je als Teile derselben Flächenschichten gedacht sind.

Die Einzelformen erhalten dadurch eine bloß für das Auge existierende Zusammengehörigkeit oder Einheit, die ihnen aus organischen Gründen nicht zukommt. Diese *stille Zusammengehörigkeit* wird für den natürlichen Vorgang der Wahrnehmung beim Beschauer von der größten Bedeutung, da sie das Bild etappenmäßig unter bestimmter Sonderung, d. h. in einfachen großen Flächenmassen uns zuführt. Diese stille Zusammengehörigkeit ist, wie wir schon wissen, die künstlerische Form- oder Raumvorstellung, weil sie das Bild in eine für das Auge zweckmäßige und für die Vorstellung gegliederte Form gebracht hat.

Dieser Zwang wird noch deutlicher erscheinen, wenn man den Vorgang des Modellierens in Ton dagegenstellt.

Dort baue ich zuerst ein Gerüst auf und bekleide es mit Ton, bis es mehr und mehr dem Bilde entspricht. Ich gehe also dabei vom Gegenstande allein aus und entwickle ihn allmählich nach außen und mir entgegen. Da mir von vornherein kein Raumkörper gegenüber steht, sondern ich ihn erst allmählich erzeuge, und zwar nur insoweit, als ihn das Bild selber einnimmt, so gehe ich nicht von einer allgemeinen, sondern nur von einer gegenständlichen Raumvorstellung aus. Ferner, da ich den Ton rings um das Gerüste aufbaue, so bewege ich mich in meiner Vorstellung immer um den Gegenstand herum,

d. h. ein bestimmter Standpunkt dem Gegenstande gegenüber ist mir von seiten der Manipulation nicht gegeben, noch erzwungen. Im Gegenteil, sie hebt diese Notwendigkeit auf.

Der Vorstellungsakt dieser Manipulation fußt und beharrt stets auf der realen Gegenständlichkeit des Bildes, auf der gegebenen Naturform, die sie rund nach allen Seiten hin darstellt, führt aber nicht zu einer außerhalb des Naturgegenstandes liegenden Gliederung oder Raumvorstellung.

Wenn wir bedenken, daß unsere Phantasie mit dem Darstellungsakt sich formt, so läßt sich leicht erkennen, wie verschieden das freie Aushauen aus dem Stein auf die Phantasie wirken muß, im Gegensatz zum Modellieren in Ton. Es ist klar, daß ich hier nur von dem Zwange spreche, den die Manipulation ausübt, nicht von einer *Unmöglichkeit*, auch beim Modellieren eine allgemeine Raumvorstellung sich durch die Illusion zu bilden. Es ist aber beim Modellieren die Illusion nötig, während beim Steinarbeiten der Stein die Raumvorstellung wirklich real vor uns hinstellt.

Da beim Steinarbeiten die Anlage der großen Massen in der Fläche dem Ausarbeiten des Details vorhergehen muß, so zwingt mich das natürliche Bedürfnis, in diesen Massen schon das Bild erkenntlich vorzustellen oder vielmehr ich gelange

zu einem Bilde, welches sich in den großen Massen schon entschieden und ausdrucksvoll darstellt. Die Arbeit verlangt also ein Bild in großen Zügen. Dabei ist es wichtig, daß der Rest des Bildes stets noch in der Masse des Steines ruht, also in einem positiven Raum, gleichsam wie im allgemeinen Elemente oder wie im Dunkeln, damit für die Phantasie das Gefühl der Möglichkeit gegeben ist für ein weiteres Vorhandensein von Form. Die Vorstellung verbleibt in dem natürlichen Zustand, wie der Natur gegenüber, wo z. B. ein Teil des Bildes beleuchtet, der andere im Dunkeln und unkenntlich ist.

Beim Modellieren in Ton ist das ganz anders; dort fehlt positiv im Raum, was nicht modelliert ist, es existiert außer dem modellierten kein allgemeiner Ton-Raum. Das Modellierte tritt außerdem in Gegensatz zu der Luft und dem wirklichen realen Raum, so daß das unfertige Tonbild dadurch noch mehr Positivität erhält, d. h. als fertiges Bild auftritt. Der Phantasie wird dadurch das Unfertige als Fertiges vorgesetzt. Beim Stein tritt das unfertige Bild immer nur im Gegensatz zum Steine auf — zu einem ungeformten Element, aus welchem das Unfertige als ein Gewachsenes hervordämmert, weshalb die Fortsetzung seines Wachstums uns als natürliche Zukunft anmutet. Das Bild gestaltet sich aus dem Raume selber weiter und wirkt nur immer relativ fertig zum Steinhintergrund.

Um die Phantasie während der Arbeit in diesem Zustand zu erhalten, ist es wichtig, beim Steinhauen möglichst lang sich den Steinhintergrund zu bewahren.

Je meisterhafter der Steinprozeß sich entwickelt, desto entschiedener, d. h. endgültiger, wird immer das sein müssen, was aus dem Stein als Form an die Oberfläche tritt. Der natürliche Drang verlangt es, möglichst rasch aus dem allgemeinen Nebel-Raum positive Form hervortreten zu lassen, weil diese dann wiederum klarere Bedingungen für die weiteren Formen stellt, und das Bild dadurch rasch in voller Klarheit zutage tritt. Hierin liegt der Zwang zu einer sehr klaren positiven Vorstellung der Gegenstandsform.

Die Gesamtformen, die ich im Steine anfangs gebe, müssen, wie schon gesagt, derart vorgestellt sein, daß sie die Einzelformen enthalten. Letztere treten von vornherein insoweit an die Oberfläche, als sie für die Gesamtform von Einfluß sind. Wir haben früher erkannt, daß bei einer gegebenen Stellung es Einzelformen gibt, die mehr bloß eine Bereicherung der Gesamtform ausmachen, während es andere gibt, die selber ein sprechender Teil der Gesamtform sind. Das heißt mit anderen Worten: Die ersteren einigen sich auf die Entfernung, die letzteren bleiben als Kontrast zu ihnen bestehen. Bei der Anlage der Gesamtform müssen in der Vorstel-

lung die Rollen, die die Einzelformen spielen, schon vollständig geklärt sein, und zwar nach dem Gesichtspunkte der Wirkung als Fernbild. In diesem Sinne wird also die Gegenstandsvorstellung des Bildes immer bezogen auf die Gesichtsvorstellung, die ich von meinem Standpunkte aus von dem Bilde haben kann. Der Verlauf der Manipulation zwingt mich zu dieser Vorstellungsart, da ich mit dem Einfachen anfangen muß und nicht alles zugleich machen kann. Je entwickelter diese Tätigkeit ist, desto präzisere Gegenstandsvorstellung wird in einfache oder zusammengehörige Gesichtsvorstellung umgesetzt, und ist dies Können sehr gesteigert, so wird mit immer einfacheren aber desto präziseren Formen das Bild von vornherein entstehen, oder vielmehr das Bild der Vorstellung besteht schon aus *lauter* einfachen aber präzisen Gesichtsvorstellungen.

Indem die Figur, als Bildeindruck gefaßt, auf diese Weise in die Tiefe fortschreitet, ergeben sich dann auch die Seitenansichten und zuletzt die Rückansicht als die notwendigen Konsequenzen.

Man sieht aus dem so beschriebenen Verlauf der Steinarbeit, daß der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muß und deren Formvorstellung in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt.

Beim Modellieren hingegen werden in erster

Linie die Bewegungsvorstellungen einmal zur Darstellung gebracht, dann erst zeigt sich, wie sie wirken als Gesichtseindruck. Der Gesichtseindruck spielt dann nur den Kritiker, er macht seinen Einfluß nicht schon in der Vorstellung geltend. Ist aber ein Dargestelltes vorhanden, so wird es als Reales ein Feind der Vorstellung. Muß ich dieses Reale umändern, um es zu einer klaren Gesichtsvorstellung zu gestalten, so ist dieses schwerer, als eine ausgereifte Vorstellung darzustellen.

Das Modellieren in Ton hat seinen Wert beim Studium der Natur, um Bewegungsvorstellungen zu gewinnen und alle Einzelkenntnis der Form zu fördern, entwickelt aber nicht die künstlerische Einigung des Ganzen als Bildvorstellung. Für diese ist ein Darstellungsprozeß günstig, welcher den umgekehrten Weg einschlägt, und, von der Gesichtsvorstellung ausgehend, zur Bewegungsvorstellung führt, also von der Vorstellung, welche durch das Bildwerk im Beschauer erweckt werden soll. Je ausgebildeter und vollendeter die Gesichtsvorstellung ist, desto leichter und einfacher ist die Darstellungsarbeit.

Eine gesunde künstlerische Entwicklung führt dazu, die Vorstellung so sehr zu klären, daß der Darstellungsprozeß und seine materiellen Hindernisse sich immer mehr reduzieren. Die Vorstellung sucht das Bild auf die einfachsten Fak-

toren zurückzuführen, so daß die Darstellung nur diese zu geben hat. Deshalb ist eine klare, einfache Darstellungsmethode der Beweis einer langen, vorausgegangenen praktischen Erfahrung. Eine solche Methode, ist sie erstanden, zwingt jeden Neuling dazu, seine Vorstellung in diesem Sinne zu bilden und zu klären und auf ihre einfachen Darstellungsmittel zurückzuführen. Mit dem Erlernen des Darstellungsverfahrens bildet sich notgedrungen seine innere Vorstellung *künstlerisch* aus, *muß* die künstlerische Metamorphose durchmachen. Darin liegt eine große Bedeutung des direkten Herausmeißelns aus dem Stein.

Dagegen hat das Arbeiten in Stein vom Standpunkte des rein technischen Erlernens des Meißelns und die dadurch ermöglichte Ueberarbeitung und sogenannte letzte Ausführung und Behandlungsweise in Stein, mit dem besprochenen inneren Werte des *freien Heraushauens* gar nichts zu schaffen.

Wir haben erkannt, wie diese Methode des Heraushauens aus dem Stein eine Figur derart vom Steinraume befreit, daß dieser materiell verschwunden ist, jedoch für unsere Empfindung als Einheit uns erhalten bleibt, weil die Höhen sich in der Außenfläche einigen und diese noch darstellen. Diese Methode ist also aufs innigste verwachsen mit der künstlerischen Metamorphose

der gegenständlichen Vorstellung. Das allgemeine Gesetz oder die unerschütterliche Bedingung der künstlerischen Vorstellung ist die Raumeinheit. Das Bewegliche ist die Gegenstandsvorstellung. Der Reichtum, den die Natur dem Künstler an Gegenstandsvorstellung bietet ist ein unendlicher, und die Wahl einer Gegenstandsvorstellung wird von der Tauglichkeit abhängig sein, sie als Raumeinheit zu verwenden. Ein Kunstwerk wird deshalb stets eine Kombination dieser zwei Elemente bilden, und die künstlerische Individualität wird sich in der Art der Verbindung charakterisieren.

Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozeß in direkter Beziehung entwickelt hat, ist Michel Angelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm sozusagen ein und dasselbe.

Die möglichste Ausnützung des Steinraumes, eine möglichst geschlossene Gesamterscheinung sind für ihn bezeichnend. Seine Gegenstandsvorstellung erfüllt möglichst kompakt eine Raumeinheit. Er konzentriert möglichst viel Leben und vermeidet möglichst den unbelebten Raum. Je weniger Steinraum wegzuschlagen ist, desto knapper, reichhaltiger, sozusagen nahrhafter für die Phantasie wird der Darstellungsprozeß. Alle weit ausladenden Gesten oder abstehenden Ex-

tremitäten werden als Weitläufigkeiten verbannt, und es entstehen, in seiner zusammendrängenden Phantasie, Körperbewegungen, die ohne an Kraft und Energie Einbuße zu erleiden, möglichst wenig Platz einnehmen und möglichst gedrungen am Rumpf den Steinraum kompakt ausfüllen; lauter Drehung und Biegung in den Gelenken.

So entfernt ihn sein starkes, ausgesprochenes Gefühl für eine Art von Raumeinheit von allen üblichen Gesten, weil diese nicht der kürzeste Ausdruck seines Bedürfnisses sein können, und gelangt zu einer Gegenstandsvorstellung, die durch sein künstlerisches Bedürfnis allein erklärt und bedingt ist.

Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er diesem Bedürfnis seine Körperphantasie und es entsteht eine neue Körperwelt. Er zieht aus der Natur eine Fülle von Bewegungen ans Tageslicht, die vorher keine oder wenig Beachtung gefunden hatten. Es steigert sich ein unendliches Lebensgefühl nach dieser Seite, und so zeigen seine Stellungen den größten Reichtum im knappsten Raum. Wir müssen das alles auffassen als ein beständiges Bereichern der Vorstellungswelt im Verhältnis zu einer beständigen Vereinfachung der Darstellungsweise und Raumeinigung.

Da bei seinen Figuren so vorwiegend dieser eine künstlerische Gesichtspunkt maßgebend ist, so wird für jeden andern Gesichtspunkt seine

Bewegungswelt unerklärlich, und diese Isoliertheit und Einsamkeit seiner konsequenten Vorstellungsweise gibt seinen Figuren eine Ferne aller menschlichen Anknüpfung und eine unnahbare Höhe, während sie durch die unglaubliche Direktheit ihres Entstehungsprozesses dem Beschauer unendlich nahe gerückt wird.

Bei seinen Figuren wirkt der künstlerische Zusammenhang der Erscheinung so stark, daß die Bewegung, als von einem inneren Vorgang motiviert oder als Ausdruck einer darzustellenden Handlung, für den Beschauer gar nicht mehr in Frage kommt. Damit schwand jedoch die Empfindung für die natürliche Geste, und seine Nachfolger verwandten diese neuen Bewegungsmöglichkeiten wieder im dramatischen Sinn und verfielen in affektierte und übertriebene Ausdrucksgesten.

Daß Michel Angelo und seine Vorgänger dieses Prinzip mit einer gewissen Einseitigkeit so weit verfolgen konnten, hängt damit zusammen, daß ihre Plastik nicht für das Freie berechnet war, sondern für geschlossene Räume. Seine Figuren waren nicht im Gegensatz zum freien Himmel, nicht für große Entfernung gedacht und die Deutlichkeit seiner Bilder hing deshalb nicht mit der Deutlichkeit der Silhouette zusammen.

Bei den Griechen sprach diese Bedingung bedeutend mit und zwang sie zu einer freieren und lockeren Verteilung der Glieder.

Wenn ihre Figuren auch immer in einer klaren Raumeinheit gedacht sind und diese festhalten, so wirkt diese Raumeinheit durch die lockere Anordnung doch nie als materiell vorhanden, sondern nur als Einheitsempfindung beim Wahrnehmungsakt. Ihre Gegenstandsvorstellung lebt sich zwanglos in der Raumeinheit aus, die gewahrte Natürlichkeit der gegenständlichen Vorstellung erhält durch sie eine verklärte Einheit, und keines der beiden Elemente lastet auf dem anderen.

Denken wir dann wieder an eine Schöpfung wie die Madonna von Michel Angelo in der Mediceerkapelle, so ist auch da auf die zwangloseste Weise der ganze kubische Inhalt als materielle Form so gänzlich aufgegangen in eine reine Bilderscheinung, daß alle Unterschiede, welche Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen, zunichte werden gegenüber den allgemeinen, ewigen Gesetzen, welche die künstlerische Gestaltung bestimmen und bestimmen werden.

ANHANG ZUR 6. AUFLAGE.

NACHTRÄGLICHE AUFSÄTZE ZUM „PROBLEM DER FORM“

(ERSCHIENEN IN DEN „SÜDDEUTSCHEN MONATSHEFTEN“).

I.

Die groben Mißverständnisse, die mein Buch «Das Problem der Form» vielfach erfahren hat, veranlassen mich auf mehrere Punkte noch ausführlicher einzugehen. In erster Linie möchte ich Front machen gegen einige von naturwissenschaftlicher Seite geltend gemachten Ansichten, welche die Fundamente meiner Arbeit berühren. So leugnet z. B. Dr. Cohnstamm den von mir aufgestellten schwerwiegenden Unterschied von Fern- und Nahbild.

Es ist mit der Feststellung und Erkenntnis der Tatsachen eine eigene Sache. Wie der Koch seine Kartoffeln so oder so durchschneidet, um sie für eine bestimmte Speise zweckdienlich zu machen, so sind auch die geistigen Querschnitte, die wir durch ein und dieselbe Realität ausführen, je nach dem Gesichtspunkte und Ziel verschieden.

Die strenge Sonderung von optischen Eindrücken und der Bewegungstätigkeit des Auges und die strenge Sonderung von Fernbild als einheitlichem, optischem Eindruck und den durch Bewegungstätigkeit addierten optischen Eindrücken, ist von der Naturwissenschaft deshalb nie durchgeführt und verfolgt worden, weil diese Sonderung erst für die künstlerische Tätigkeit eine Bedeutung erhält.

Erst mit der darstellenden Tätigkeit ist man dazu gezwungen, die Erscheinungsarten zu sondern, weil sie die Darstellungsmittel bestimmen und klären.

Es handelte sich mir darum, zu zeigen, welche Art von Erscheinung in einem oder dem anderen Falle wirklich vorliegt, gleichviel, ob die verschiedenen Erscheinungen in der Vorstellung des Beschauers zum ähnlichen räumlichen Resultate führen.

Das Wichtige am Fernbild ist das einheitlich Zweidimensionale der Erscheinung.

Dadurch, daß jede verschiedene Augeneinstellung in die Tiefe ausgeschlossen ist, steht die Erscheinung ganz analog dem gemalten Bilde als Plan vor uns. Daß ich mit dem Auge auf dem Plan seitlich herumspazieren, d. h. ihn stückweise betrachten kann, ist selbstverständlich; ich bin aber nicht dazu gezwungen, um das Ganze zu sehen; ich erhalte auch mit ruhigem Auge das Bild als Einheitseindruck.

Das Fernbild bezeichnet die Erscheinungsart, auf der das Bild des Malers fußt, welche all die Erscheinungselemente liefert, die bei der Darstellung auf der Fläche verwendbar sind. Man braucht sich z. B. nur vorzustellen, daß ein gelber Gegenstand in einem Raume mit grünen Wandbezügen steht, und man wolle dies Gelb mitsamt dem grünen Hintergrunde malen. Solange man dem Gegenstande so nah ist, daß man verschiedene Augeneinstellungen braucht, um ihn und um die grüne Wand dahinter zu sehen, kann man unmöglich das Gelb neben dem Grün als Farbenakkord wahrnehmen und malen; man kann ja nur hintereinander einmal das Gelb, einmal das Grün betrachten und auf diese Weise das Farbenverhältnis nie erkennen. Man muß also so weit zurücktreten, daß der Gegenstand mit samt dem Hintergrund zugleich gesehen wird als reines Nebeneinander.

Diesem einheitlichen Bilde steht die nahe Erscheinung des Gegenstandes gegenüber, welche fälschlich Nahbild genannt wird, weil sie eben kein einheitliches Bild für die Wahrnehmung, sondern ein in unserem Kopfe zusammenaddiertes ist. Wir erhalten als optische Wahrnehmung nur Stücke des Objektes, die durch Bewegungstätigkeit verbunden sind; die einen liegen vorn, die anderen tiefer, und jeder optische Wahrnehmungsakt dafür ist durch eine neue Akkommodation von

anderen getrennt. Da also diese Erscheinungsstücke nicht auf einem sondern auf verschiedenen Distanzplänen wahrgenommen werden, so fehlt etwas, wenn sie als ein Nebeneinander auf einem Bildplan dargestellt werden, wo es kein Vorn und Hinten faktisch gibt und der wirkliche Bewegungsakt in die Tiefe unmöglich ist. Ein solches Wahrnehmungsverhältnis zum Gegenstand, welches sich bis zur reinen Bewegungstätigkeit verfolgen läßt, findet nur in der Plastik seinen Ausdruck, weil da das Vorn und Hinten im Raum wirklich dargestellt ist und also auch der Bewegungsakt beim Beschauer zur Ausführung kommt. Die Unterscheidung von Fern und Nah, d. h. von einheitlichem Gesichtseindruck des Objekts und von optischen Teileindrücken mit einer Bewegungstätigkeit des Auges gemischt, ist also von der größten Bedeutung für die bildende Kunst, indem erst dadurch klar wird, wie überhaupt die Plastik und die Malerei als getrennte Künste notwendig entstehen müssen.

Es führt die Verschiedenheit der Wahrnehmung zu zwei ganz getrennten Künsten — insofern ein plastisches Kunstwerk auf ganz anderen Wegen ins Leben tritt als ein malerisches — und das ist doch genug, um dieser Verschiedenheit die größte Wichtigkeit beizulegen.

Wenn auch ein gemalter Körper so gut wie ein gemeißelter uns rund erscheint, so sind beide

dieses Endresultates wegen doch als Erscheinungsqualitäten nicht gleichzusetzen. Die Naturwissenschaft verfolgt die Realität nicht weiter als bis zur Klarlegung der Sinnesfunktion, während meine Darstellung gerade da anfängt, indem sie die Erscheinung des Objekts als gegebene Realität zugleich mit der Sinnesfunktion untersucht. In dieser Fragestellung liegt an sich ein neues Moment. Die Naturwissenschaft geht von der Ansicht aus, daß zwischen Fern- und Nahebild nur der Unterschied existiert, daß sich beim Nahebild das optische Bild als kleineres Stück des Objektes zeigt als beim Fernbild und daß die Bewegungstätigkeit nach der Tiefe, wie sie beim Nahebild nötig wird, beim Fernbild aufhört und an deren Stelle eine Bewegungsvorstellung als Erinnerungsakt tritt, womit dann auch das Fernbild rund erscheint.

Es hätte diese Auffassung eine Berechtigung, wenn die Bewegungstätigkeit des Auges beim nahen Eindruck durch dieselben Gründe veranlaßt würde wie die Bewegungsvorstellung beim Fernbild, nämlich aus rein optischen Merkmalen der Erscheinung, wie z. B. Licht und Schatten. Dem ist aber nicht so. Die Bewegungstätigkeit wird veranlaßt durch die Verrückung des Sehfokus, um von den entfernteren Teilen des Objekts überhaupt einen optischen Eindruck erhalten zu können. Ich gleite bei dem nahen Eindruck

nicht mit dem Auge am Gegenstand hin in die Tiefe, weil er da z. B. schattig wird, sondern weil ich ihn sonst nicht sehe. Der Wahrnehmungsakt an sich erfordert die Bewegung. Während beim Fernbild ganz allein die Qualität des optischen Bildes eine Bewegungsvorstellung anregt, ist es bei dem nahen Eindrucke nur die faktische Distanz der optischen Eindrücke. Mithin können die optischen Eindrücke aus der Nähe und die aus der Ferne gar nicht in gleiche Linie gestellt werden und die Erscheinung, die mir aus der Nähe kubisch verständlich wird, weil ich sie durch die Bewegungstätigkeit des Auges abtaste — ist mir als Fernbild kubisch ganz unklar, wenn die optischen Merkmale für die Bewegungsvorstellung nicht in ihr enthalten sind, um Bewegungsvorstellung anzuregen. Folglich stellt das Fernbild Anforderungen an die Qualität des optischen Bildes, die der nahe Standpunkt gar nicht braucht, um die Bewegungstätigkeit auszulösen, und deshalb ist das Fernbild als Qualität der optischen Erscheinung ganz zu trennen von der Tatsache der nahen optischen Eindrücke.

Man denke dabei nur an den Farbenton, der mit der Entfernung sich ändert, und wobei diese Nuancen die Tiefendifferenz ausdrücken und die Bewegungsvorstellung anregen.

Was nun die Bewegungsvorstellung des Auges anbelangt, so habe ich nichts dagegen, wenn man

sie als Erinnerungsakt der wirklichen Bewegungstätigkeit auffaßt, so lange es sich nur um die allgemeine Erklärung des physiologischen Vorganges handelt.

Wie wir aber gesehen, ist in beiden Fällen der Motor ein ganz verschiedener und deshalb auch der Vorgang. Nur in dem Sinne, daß das Ablesen des Raumes aus Licht und Schatten im allgemeinen auf einem Erfahrungsaustausche zwischen der wirklichen Bewegung und der Wahrnehmung von Licht und Schatten beruht, kann von einem Erinnerungsakte die Rede sein; später aber, wenn wir dies Ablesen gelernt haben, können wir durch Licht und Schatten einen Formeindruck erhalten, der viel deutlicher als der meiner Erinnerung oder der uns überhaupt neu ist.

Abgesehen von diesen irrtümlichen Auffassungen können manche die Tatsache des stereoskopischen Einheitsbildes, die wir von kleinen Gegenständen aus geringer Entfernung haben, nicht in Einklang bringen mit dem Fernbilde, welches streng genommen erst mit der Distanz anfängt, bei der überhaupt die Möglichkeit einer verschiedenen Augeneinstellung nach der Tiefe aufhört.

Wir erhalten von kleinen Gegenständen schon aus der Nähe stereoskopische Einheitsbilder und wir können dabei durch das Experiment feststellen, daß, wenn wir in der Entfernung vom

Objekte sind, in der es als Flächenausdehnung übersehbar ist, seine Tiefenausdehnung eine bedeutend geringere sein muß als seine Flächenausdehnung, wenn sie noch im einheitlichen Bild aufgenommen werden soll. Sobald sie das Maß der Tiefendifferenzen übersteigt, welche noch mit einer einzigen Augeneinstellung nach der Tiefe erfaßt werden, sind wir gezwungen, uns so weit vom Gegenstand zu entfernen, bis der Mißstand wieder gehoben ist. Das heißt also: Je weniger tief der Gegenstand im Verhältnis zur Flächenausdehnung ist, desto näher kann ich ein stereoskopisches Einheitsbild von ihm erhalten. Die Tiefenausdehnung verlangt im Verhältnis zur Flächenausdehnung eine größere Entfernung, um einheitlich gesehen zu werden. Eine Figur also, die sich mehr in der Fläche ausbreitet als nach der Tiefe zu, kann noch in einem kleinen Raume einheitlich übersehen werden, wenn sie auch größer ist, als eine kleinere Figur mit größerem Tiefenmaße.

Ebensogut wie wir für eine bestimmte Distanz von einem Sehumfang bezüglich der Flächenausdehnung reden können, gibt es auch einen Sehumfang bezüglich der Tiefenausdehnung für eine bestimmte Distanz, sofern wir das Maß damit bezeichnen, welches wir bei mittlerer Augeneinstellung bequem zugleich aufnehmen. Bei einem Meter Entfernung z. B. eine Differenz von 4 cm,

worüber sich durch das Experiment für verschiedene Augenqualitäten bestimmte Messungen machen ließen.

Da aber der Sehumfang für die Fläche und der für die Tiefe durch ganz verschiedene Einrichtungen unseres Sehorgans zustande kommen, die nichts miteinander zu tun haben, so ist auch ihre progressive Maßzunahme für die verschiedenen Distanzen ganz unabhängig voneinander. Es erklärt sich dadurch ein Phänomen, welches wir Bildhauer beobachten. Es zeigt sich, daß, wenn ein lebensgroßer Reliefkopf von ca. 3 cm Tiefenausdehnung mit der Maschine verkleinert wird zu einer Plakette, in der letzteren die Tiefenausdehnung verhältnismäßig bedeutend größer erscheint als im lebensgroßen Relief, obschon die Maschine natürlich alle Maße in demselben Verhältnis verkleinert. Der Eindruck der verhältnismäßig größeren Tiefe zur Flächenausdehnung in der Plakette hat aber darin seinen Grund, daß mit der Nähe das Auge immer empfindlicher wird für jede Tiefendifferenz und z. B. 1 cm Unterschied für die Nähe etwas ganz anderes bedeutet als für einen ferneren Standpunkt. Die mathematisch gleichmäßige Verkleinerung des Verhältnisses der Fläche zur Tiefe wäre also nur richtig, wenn das Auge ein gegebenes Tiefenmaß für alle Distanzen gleich empfände. Bei der geringen Distanz, von der aus die Plakette

betrachtet wird, bedeutet, aber der $^1/_2$ cm Tiefenmaß im Verhältnis zur Flächenausdehnung faktisch eine größere Tiefe als die 3 cm bei dem lebensgroßen Kopf. Der Bildhauer muß deshalb sein Relief im großen sehr flach halten, wenn es als Plakette nicht zu hoch erscheinen soll. Wir sehen daraus, wie heikel das Auge ist und wie die Darstellung mit Faktoren rechnet, die naturwissenschaftlich noch gar nicht erkannt sind. Aus diesem Beispiel läßt sich schon erkennen, welch gewaltigen Einfluß diese optische Tatsache auf die Darstellung im allgemeinen haben muß und wie eng damit das, was ich «Reliefauffassung» genannt habe, zusammenhängt. Um nun wieder zu den stereoskopischen Bildern zurückzukehren, so ist es andrerseits klar, daß die oben besprochenen stereoskopischen Bilder aus der Nähe nur Einheitsbilder für den Gegenstand an sich sind, d. h. abgelöst von seiner Umgebung.

Es erklärt sich daraus, daß sich z. B. ein Kopf sehr wohl als stereoskopisches Einheitsbild aus geringer Entfernung malen läßt, daß er dann aber nur auf einem Ton stehen darf, also auf keinem gegenständlichen Hintergrund, weil der bloße Ton keinerlei Anspruch macht, als bestimmte Entfernung eine spezielle Augeneinstellung zu fordern. Diese Tatsache spielt bei aller Porträtmalerei, wo Köpfe aus der Nähe dargestellt sind, eine große Rolle. Solche stereoskopische Dar-

stellungen können unmöglich auf einem fernen Landschaftshintergrunde stehen, da ihre Formgebung, als dem nahen Eindruck entsprechend, im Widerspruche steht zu dem fernen Hintergrunde, den ich nicht sehen könnte, wenn meine Augen auf den nahen Gegenstand eingestellt sind.

Die Entfernung, die ein einheitliches optisches Bild möglich macht, hängt deshalb eng mit dem darzustellenden Objekt zusammen, mit dessen Flächen- und Tiefenausdehnung und ist deshalb verschieden. Insofern ich mit «Fernbild» in erster Linie das einheitliche optische Bild bezeichne, wobei verschiedene Augeneinstellungen nach der Tiefe ausgeschlossen sind, und sich alle Tiefenunterschiede durch rein optische Merkmale ausdrücken — sind die stereoskopischen Einheitsbilder, wie wir sie in kleinen Gegenständen haben können, als Unterarten des Fernbildes anzusehen.

Insofern aber beim reinen Fernbild auch das stereoskopische Element ausgeschieden ist, d. h. die beiden Augen keine verschiedenen Bilder erhalten, die sich erst vereinigen müssen, enthält es den stereoskopischen Einheitsbildern gegenüber eine weitere Vereinfachung der Erscheinung. Während beim stereoskopischen Einheitsbild die Plastizität stärker ist als beim reinen Fernbilde — insofern es sich um den Gegenstand allein handelt — so ist beim reinen Fernbild jedoch

die optische Erscheinung die einfachere, geeinigtere, und insofern beim Fernbild der Hintergrund auch gegenständlich als Distanz mitredet, so ist damit wieder ein starkes Mittel für die Hervorhebung der Plastizität des Gegenstandes gegeben. Deshalb wird das reine Fernbild künstlerisch stets feiner wirken als das stereoskopische Bild. Es ist rein optisch genommen die letzte künstlerische Instanz.

Ein weiterer Hauptpunkt in meinem Buche ist die Unterscheidung von Daseins- und Wirkungsform. Ohne diese Unterscheidung klar erfaßt zu haben, ist ein Verständnis meiner Darlegung überhaupt nicht möglich und ich möchte mich deshalb auch hierüber näher auslassen.

Die Begriffe von Daseins- und Wirkungsform lassen sich am besten durch folgendes Beispiel erklären:

Bei den engen Straßen in Genua, wo eine andere Ansicht der Paläste als die von unten ausgeschlossen ist, sind die Architekten darauf gekommen, das Kranzgesims nicht wie sonst in seiner wirklichen Höhenausdehnung zu gestalten, weil es von unten gesehen sich perspektivisch doch ganz zusammenschieben würde. Sie haben es vorn übergeneigt und dagegen entsprechend niedriger gehalten und dadurch die Wirkung erreicht eines von weitem gesehenen aufrecht-

stehenden Gesimses. Die Wirkungsform ist dann dieser Formeindruck, wie er von unten aus gesehen zustande kommt, die Daseinsform dagegen ist die Form des Gesimses, wie es faktisch ist, ganz anders als man vermutet. Geht jemand, nachdem er von unten den Formeindruck gehabt, hinauf und untersucht das Gesims in der Nähe, so wird er die Daseinsform direkt erkennen und getrennt von der Wirkungsform in sich aufnehmen.

Aus diesem Beispiel läßt sich folgendes ersehen:

Die Vorstellung der «Daseinsform» bezieht sich auf den Gegenstand selbst, also in diesem Falle auf das Gesims als auf ein reales Gebilde, — die Vorstellung der «Wirkungsform» dagegen auf das optische Bild des Gegenstandes, resp. Gesimses. Hierin liegt der fundamentale Unterschied. Wo kein optisches Bild, gibt es auch keine Wirkungsform, z. B. im Finstern, wo die Daseinsform fortexistiert und wir sie auch durch Tasten noch bestimmen können.

Die Wirkungsform erhalte ich aus weiterer Distanz, hier von der Straße unten, aus dem rein optischen Bild des Gesimses in der Höhe, während ich das Gesims aus der Nähe betrachtend direkt plastisch mit dem Auge abtaste und damit direkt die Daseinsform konstatiere. Erst diese direkte plastische Wahrnehmung aus der Nähe gibt mir

die Sicherheit über die wirkliche Daseinsform. Wir müssen deshalb die Fälle unterscheiden, wo wir vermöge der Wahrnehmung aus der Nähe direkt die Daseinsform erkennen und wo wir nur eine Wirkungsform, also ein ferneres optisches Bild erhalten, aus dem wir dann auf die Daseinsform schließen.

Bei diesem Schluß können wir aber auch irren, wie obiges Beispiel zeigt. Denn ein und dieselbe Daseinsform kann je nach Beleuchtung und Standpunkt in ihren Proportionen sehr verschieden aussehen und andererseits können auch verschiedene Daseinsformen ganz dieselbe Erscheinung hervorrufen und dadurch zur selben Formvorstellung führen. Z. B. eine Daseinsform die einmal konkav, das anderemal konvex auftritt, ist an ihrer Erscheinung nicht zu erkennen, sondern nur dadurch, daß wir uns klar machen, von welcher Seite das Licht kommt.

Insofern die Daseinsform die Formvorstellung von einem Realen bedeutet, ist sie eine von vielen Eigenschaften des Objektes, während die Wirkungsform den Gegenstand nur soweit gelten läßt, als er sich im optischen Bilde kennzeichnet. — Die Daseinsform ist demnach die Form, die das Objekt wirklich hat oder die wir als dem Objekte angehörig setzen. Sie besteht auch mathematisch gefaßt oder abgegossen. Mathematisch läßt sie sich freilich nur so lange bestimmen, soweit sie

sich noch durch ein mathematisches Schema nachbilden läßt. Der Abguß bringt uns die Daseinsform nur insofern näher, als wir sie vom Naturmaterial isoliert an einem anderen einfacheren wahrnehmen. Die Wahrnehmung der reinen Form wird dadurch wohl erleichtert, sie ist jedoch, sobald sie unregelmäßig wird, für die Anschauung immer das X, dessen positiven Inhalt wir erst durch Beobachtung mehr und mehr kennen zu lernen und zu ergründen suchen.

Bei der Daseinsform sehen wir davon ab, auf welche Weise wir zu ihrer Vorstellung gelangen, wir haben es nur mit ihr als Vorstellung einer Tatsache zu tun. Ein jeder produziert die Daseinsform des Objektes unwillkürlich je nach der Kraft seiner plastischen Neugierde und seinem Vorstellungsvermögen. — Ob aus einem oder mehreren Wahrnehmungsfällen, ist dabei ganz gleichgültig, ebenso auch die Art der Wahrnehmung.

Untersuchen wir aber die Art der Wahrnehmung und das Material ihrer Vorstellung, so bestehen sie aus Bewegungsvorstellungen und fallen mit der plastischen Vorstellungsweise zusammen. Die Daseinsform kann mit Sicherheit nur aus der nahen plastischen Betrachtung gewonnen, aus dem rein optischen oder Fernbild aber immer nur geschlossen werden. In letzterem Fall ist das Fernbild und seine Wirkungsform nur Mittel zum Zwecke,

an sich gleichgültig. Deshalb wäre es falsch, einerseits die Wirkungsform als einzelnen Wahrnehmungsfall der Daseinsform als dem eigentlichen Vorstellungsresultat gegenüber zu stellen, denn die Wirkungsform ist weder die einzige Wahrnehmungsart für die Daseinsform, noch ist die Vorstellung der Daseinsform das eigentliche Vorstellungsresultat der Wirkungsform. Die Wirkungsform schließt nämlich auch die Beziehung einer Formvorstellung zu einem bestimmten Gesichtseindrucke ein und ist deshalb der Ausgangspunkt einer Vorstellung der Form mit Festhaltung eines bestimmten Gesichtseindruckes im Gegensatz zu der Vorstellung der Daseinsform, als einem bloßen Formresultat, abgelöst vom Gesichtseindruck. Es schwebt uns dann eine bestimmte Formwirkung vor, die auf ihre notwendigen Faktoren zurückgeführt, ebenso von den jeweiligen Umständen des Einzelfalles abstrahiert und als Vorstellungsresultat sich vom zufälligen Einzelfall freimacht. Denn wenn ich aus der Wirkungsform nur die Daseinsform als ihr Resultat entwickele, bin ich nur praktischer Mensch mit topographisch-plastischem Interesse. Sobald ich aber eine Formwirkung, also einen bestimmten Gesichtseindruck für die Formvorstellung festhalte, als Bild für eine Daseinsform, dann habe ich künstlerisch gehandelt, dann bin ich nicht ohne Bewußtsein sozusagen durch den

Gesichtseindruck durchmarschiert, um zu einem abstrahierten Forminhalt zu gelangen, sondern ich habe einen Gesichtseindruck entwickelt, der als Bild eine Gleichung für die Form hinstellt. Das künstlerische Element beginnt erst mit dieser Gleichung oder die künstlerische Bewertung der Form vollzieht sich unter dem Gesichtspunkte dieser Gleichung.

Wenn ich dies noch deutlicher ausdrücken soll, so sage ich: weder der Architekt noch der Bildhauer ist insofern Künstler, als er eine reale Form an sich gestaltet, eine Daseinsform schlechtweg — sondern erst dann, wenn er sie als eine nach Maßgabe des optischen Eindruckes bewertete auffaßt und darstellt, also als Wirkungsform, so daß der Bildeindruck von ihr ebenso lebendig zur bestimmten Bewegungsvorstellung anregt, als sich diese wieder zum lebendigen Bilde einigen.

Wenn der Architekt den geometrischen Querschnitt eines Gesimses aufzeichnet, so stellt er damit eine Daseinsform fest, die der Steinmetz plastisch aushauen soll. Die Zeichnung ist derart, daß der Steinmetz danach messen kann, und hat nicht den Zweck, die Formwirkung zu kennzeichnen. Diese tritt erst zutage, wenn der Steinmetz das Gesims ausgehauen und es, an seinem Orte angebracht, zu Gesicht kommt. Erst dann kommt die reale Bedeutung der Zeichnung zur Geltung als künstlerische Absicht.

Der Architekt hat also eine Daseinsform festgestellt, die als Wirkungsform ihren Wert abgeben soll. Es schwebte ihm also eine Formwirkung vor, zu der er die Daseinsform suchen mußte, welche an Ort und Stelle die gewünschte Formwirkung hat und dem Beschauer alsdann als Wirkungsform erscheint. Stellt der Architekt die Daseinsform nur aus Daseinsgründen fest, also nicht nach Maßgabe der Wirkung, die sie an Ort und Stelle zu machen hat, — so hat er nicht für das Auge geschaffen und hat die künstlerische Gestaltung noch nicht begonnen. Dasselbe gilt für den Bildhauer. Damit ist der große Unterschied der vom Künstler geschaffenen Daseinsform und der in der Natur gegebenen deutlich klargemacht.

Meine Unterscheidung von Daseinsform und Wirkungsform dient nicht der Trennung von Formvorstellung als Resultat gegenüber dem jeweiligen Einzelfall des Formeindrucks — sondern einer Darlegung von Formvorstellung ohne und mit Beziehung zum optischen Bilde.

Aus der gesamten Auseinandersetzung geht deutlich hervor, wie bedeutsam einmal die Unterscheidung des Fern- oder rein optischen Bildes von der Bewegungstätigkeit des Auges für die Unterscheidung der Daseinsform und Wirkungsform ist, und ferner wie grundlegend diese wiederum für die Erkenntnis der künstlerischen

Tätigkeit wird, im Gegensatze zum Interesse an der Realität an sich oder der wissenschaftlichen Tätigkeit. Für die bildende Kunst hat alle Realität nur insofern Bedeutung, als sie sich im optischen Bilde manifestiert. Die Entwicklung und Ausbildung des optischen Bildes als eines Ausdrucks der Realität ist ihre Aufgabe. So einfach und selbstverständlich das klingt, so ist es doch gerade diese Erkenntnis, über die am meisten gestolpert wird. Sobald sie auf die Plastik bezogen wird oder auf die Architektur, werden die meisten stutzig. Da bei diesen beiden die Form analog wie beim Naturgebilde nur indirekt ein optisches Bild abgibt, während bei der Malerei das optische Bild selbst dargestellt wird, so glauben sie, daß die Plastik und Architektur mit dem optischen Eindrucke nichts zu tun habe — und darin gerade der wesentliche Unterschied von der Malerei beruhe. Es ist das aber eine große Täuschung. Denn wenn auch der optische Eindruck bei der Plastik ein Naturprodukt ist, so hängt es doch von der Formgebung des Objektes ab, welcher Art der optische Eindruck ist. Es frägt sich, wie sich eine plastische Darstellung als optischer Eindruck, d. h. auf eine Distanz, wo ein einheitlicher optischer Eindruck möglich ist — ausnimmt. Eine Figur kann in der Nähe, in der die Bewegungstätigkeit des Auges noch tätig ist, ganz verständlich sein, sobald ich aber

zurücktrete und sie als Ganzes, als Fernbild erfasse, unverständlich und unartikuliert erscheinen. Aus der einfachen Tatsache, daß das, was in der Nähe wahrnehmbar und verständlich ist, noch gar keine Bedeutung für die Ferne zu haben braucht und daß die Ferne andere Merkmale beansprucht, um deutlich zu wirken, entsteht die Aufgabe, die plastische Darstellung auch so zu gestalten, daß sie diese Merkmale für die Ferne abgibt. Damit treten Anforderungen an die Anordnung und Gruppierung der plastischen Massen auf, die beim nahen Standpunkt nicht in Betracht kommen. Diese Anforderungen sind für das Ganze der Darstellung als Gesamtform und Einteilung das maßgebende, das, was die künstlerische Konzeption als Erscheinungsganzes bestimmt, innerhalb dessen sich alsdann alles das von Formgebung abspielt, was vom nahen Standpunkt deutlicher erfaßt werden kann. Es gibt plastische Werke von einer Fülle plastischer Wahrheit und plastischen Reichtums, die aber nur so lange sich explizieren, als man sie in der Nähe betrachtet, die aber zu einem plastischen Chaos werden, sobald man sie von weiterer Distanz ansieht. Es fehlt ihnen die eigentliche künstlerische Durchbildung als Erscheinung, als optische Einheit, wenn sie auch als Plastik im Sinne der Naturwiedergabe und als Ausdruck des Lebens von großer Potenz sein können.

Ganz dasselbe ist übrigens auch bei Bildern und Zeichnungen möglich. Welcher Künstler hätte es nicht erlebt, daß z. B. ein Kopf aus der Nähe dargestellt, sehr gut für den nahen Standpunkt wirkt, aber von weitem gesehen ganz anders und falsch aussieht. Auch hier tragen die Mittel, die für die Nähe ausreichen, nicht in die Ferne und sind ungenügend. Andererseits gibt es plastische Darstellungen wie z. B. die reitenden Weibergestalten von Scopas im Museum zu Athen, deren Formanordnung eine so starke Fernwirkung in sich tragen, daß sie auch aus voller Nähe gesehen, immer noch als Fernbilder wirken, so daß ihre materielle Plastizität, ihre kubische Wirklichkeit ganz aufgehoben zu sein scheint. Es wirkt das geradezu rätselhaft und aufs höchste geheimnisvoll. Es bedeutet den größten Triumph der künstlerischen Gestaltung.

Gewiß ist das eigentliche Instrument, das den Bildhauer charakterisiert, die Fähigkeit, die Form als ein Dreidimensionales im Raum zu nehmen, und für die Auffassung der dreidimensionalen Lageverhältnisse aller Formbewegung ein spezielles Auffassungsvermögen zu haben, ja, man kann getrost sagen, daß der Reichtum dieser Formbeziehungen, wohl zu unterscheiden von dem Reichtum der Formen, den rein plastischen Wert einer plastischen Darstellung ausmacht. Aber erst unter der Leitung des optischen Bedürfnisses,

erst als optischer Eindruck geordnet und geeinigt, wirken diese plastischen Faktoren künstlerisch. Wie dies geschieht, das ist was ich zu sagen habe und was den Kern meines ganzen Buches ausmacht und was so schwer begriffen wird. Immer wieder glaubt man, daß das ordnende Element bei der Plastik aus der Daseinsform allein entstände, aus Geste, Ausdruck, Empfindung usw., kurzum aus dem Naturinhalte der Daseinsform, den ich als Funktionsmimik bezeichne. Sie erblicken darin den Feldherrn, der die plastische Mannschaft befehligt. — Diese Ansicht, die in unserer Zeit herrscht, stammt aus der Laienwelt. Man mag als geborener Bildhauer noch so weit in die Formenwelt und ihren Reichtum hineinsehen, man mag als Mensch noch so lebendig und voll empfinden, mit diesen beiden Kräften allein ausgerüstet, wird man doch nimmer den eigentlichen künstlerischen Boden erobern. Erst wenn sich dieses noch so reiche Material zum optischen Bilde einigt, ist es künstlerisch vorhanden, erst in ihm gelangt es zu einer künstlerischen Einheit. Es berührt mich deshalb komisch, wenn Kunstschriftsteller, wie Prof. Schmarsow oder Justi, glauben, mich darauf aufmerksam machen zu müssen, worin das eigentliche plastische Element liege. Diese Weisheit setze ich als selbstverständlich voraus. Mein Denken setzt erst später ein, wo es sich um das Problem

handelt, wie und wodurch eine plastisch ergründete und aus dem Leben eroberte Form zu einer künstlerischen wird. Dies Problem muß doch erst begriffen werden, bevor man mitredet.

Ich möchte zum Schlusse noch als Erklärung der besprochenen Mißverständnisse auf einen Unterschied hinweisen, der im allgemeinen zwischen rezeptiver und produktiver Auffassung herrscht.

Bei aller Rezeption gehen wir vom Eindruck aus, den das Objekt in uns hervorruft. Dieser Eindruck gilt als Realität, wir suchen ihn zu präzisieren und als neues Erlebnis in unsere innere Welt einzureihen. Es gilt dies selbstverständlich ebenso für Eindrücke der Natur, wie für die von Kunstwerken.

Während nun beim bloß Rezeptiven der Eindruck sozusagen die Realität ausmacht, so ist auch sein Vorstellungsverhältnis zum Objekt, als auf diesem Eindruck basierend, mehr oder minder unreal. Ich sehe dabei selbstverständlich von aller wissenschaftlichen Erkenntnis des Objektes ab, da diese sich nicht auf die Erkenntnis der Erscheinung gründet.

Beim Produktiven liegt die Sache anders. Er begnügt sich nicht damit, einen Eindruck des Objekts zu haben und diesen als gegebene Realität hinzunehmen, sondern er erkennt die Faktoren des Objekts, welche diesen Eindruck zustande

bringen. Sein Problem ist die Gestaltung des Objekts als der Ursache zu einem Eindruck oder einer Vorstellung, und damit tritt er in Beziehung zu einer ganz andern Realität. Es bleibt nicht dabei, daß der Eindruck des Objekts die gegebene Ursache für eine Vorstellung ist, wie beim Rezeptiven, sondern diese Ursache wird als Wirkung aufgefaßt von einer anderen Ursache, die im Objekt selber gegeben und vom Künstler gefunden und dargestellt wird. Damit ändert sich dann auch seine Vorstellung des Objekts in dem Sinn, als sie nicht bloß eine Vorstellungsableitung des Eindruckes bedeutet, sondern vielmehr sich als eine durch das reale Experiment begründete, also objektiv bedingte Einheitsvorstellung von realen Ursachen und Wirkungen ausbildet.

Ebenso aber wie das Vorstellungsverhältnis zur Natur beim bloß Rezeptiven und beim Produktiven sich auf eine andere Realität bezieht, hat dann auch alle philosophische und psychologische Untersuchung einen anderen Inhalt und sucht andere psychologische Tatsachen dazu auf. Alle Kunstphilosophie und Aesthetik der Gelehrten ist Betrachtung vom rezeptiven Gesichtspunkte aus und hat nur insoweit Bedeutung.

Die Schwäche bei solcher Kunsterkenntnis ist außerdem die Annahme, daß der jeweilige Eindruck eine objektive Tatsache sei. Der Eindruck

eines Objektes, sei es Natur oder Kunstwerk, ist aber ganz bedingt von der Begabung und der Sinneskultur der Rezeptiven. Die Bewertung des Eindruckes, den ein anderer hat, hängt ganz von dem Vertrauen ab, welches man der Begabung und der Sinneskultur des anderen schenkt. Das ganze Gedankengebäude steht damit auf einem sehr subjektiven Boden.

Es kann dabei Allerlei erkannt werden über den Zusammenhang solches subjektiven Eindrucks mit den Empfindungen und Vorstellungen des Beschauers, die dadurch wachgerufen werden, nicht aber über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung der Erscheinung, die vorliegt. Dieser Zusammenhang liegt außerhalb der subjektiven Verknüpfung der Vorstellungen, er ist ein allgemeiner, gesetzlicher, analog physikalischen Naturwirkungen. Wenn z. B. Michel-Angelo in der Mediceer Kapelle unter der Kuppel die Fenster in den Halbbögen nach unten sich verbreitern läßt, wodurch die Linien der nach unten immer breiter werdenden Kassetten der Kuppel fortgesetzt werden, so ist die notwendige Folge, daß der Eindruck der Kuppelwölbung bis zum Gesims unter den Fenstern herabreicht. Durch die schrägen Fenster wird die eigentliche Kuppel, die hoch oben zu klein wirkt, nach unten fortgesetzt und vergrößert. In der Verwendung dieses so einfachen, notwendig wirkenden Erscheinungs-

mittels liegt der geniale Einfall von Michel-Angelo. Erst mit der Erkenntnis dieser Naturkräfte gewinnen wir einen Einblick in den kausalen Zusammenhang der Erscheinung, wie sie ein Kunstwerk hinstellt. Dieser Einblick ist aber nur eine Folge der produktiven oder schaffenden Begabung und Erfahrung, denn schaffend sein heißt den kausalen Zusammenhang zwischen Objekt und seinem Eindruck oder den Faktoren und dem Produkt bezüglich der Erscheinung erkennen als Vorbedingung des Darstellen-Könnens.

Meine Darlegung der physiologischen Tatsache ist ganz vom Standpunkte des Schaffenden diktiert und es ist natürlich, daß sie die Tatsache anders bewertet, als es der rein Rezeptive tut, und wie es bisher die Naturwissenschaft getan hat.

Denn diese hat in ihren Untersuchungen über die Sinnestätigkeit niemals die Grenzen des rein rezeptiven Gesichtspunktes überschritten und kann den ganzen Erfahrungsumfang der Sinnestätigkeit, wie er sich nur beim Schaffenden durch die darstellende Tätigkeit entwickelt, nicht in ihre Fragestellung ziehen. Diese Probleme kann nur der Künstler aufwerfen.

Es macht sich deshalb überall, wo es sich um die Erkenntnis schaffender Tätigkeit handelt, sei es im Leben oder in der Kunst, der Unterschied des Standpunktes, den der Rezeptive und Produktive einnimmt, geltend und erschwert das

gegenseitige Verständnis. Erst wenn das Material, welches dem produktiven Standpunkte entstammt, als das eigentlich dabei in Frage kommende angesehen wird, und erst wenn dies Material auch vom Rezeptiven durch die anempfindende Phantasie für produktive Tätigkeit richtig aufgefaßt wird, können diese Probleme und ihre Lösung Allgemeingut werden.

II.

Da alle Menschen die Fähigkeit des Wahrnehmens und des inneren Vorstellens besitzen, so liegt es nahe den bildenden Künstler durch die Fähigkeit des bildlichen Darstellens zu charakterisieren und ebenso seine Tätigkeit als eine Verarbeitung des Wahrnehmens und Vorstellens von dem Gesichtspunkte des Darstellens hinzustellen. —

Nun ist es aber sicher, daß nicht alles was gemalt und gemeißelt ist auch künstlerisch zu sein braucht und so scheint die obige Definition doch nicht stichhaltig.

Wenn wir als Analogie in Betracht ziehen, daß wir sehr wohl unterscheiden zwischen der gewöhnlichen Sprache und der Ausdrucksfähigkeit des Dichters und daß wir das sprachliche Darstellen, wie es im gewöhnlichen Leben in Kraft tritt, noch nicht als künstlerischen Vorgang ansehen, sondern für diesen das Vorhandensein einer sprachgestaltenden Fähigkeit wie sie aus

einem speziellen Sinn für die Sprachfunktion entsteht in Anspruch nehmen — so ließe sich ebenso in Bezug auf die bildende Kunst ein Darstellen von dem bestimmten Darstellen unterscheiden wie es aus dem Gefühl für die Augen- oder Sehfunktion heraus sich entwickelt.

Wahrnehmung und Vorstellung mit all ihren Lebensbeziehungen sind dann noch als ein künstlerisches Rohmaterial anzusehen, welches in verschiedener Weise weiter entwickelt werden kann, je nach dem Gesichtspunkte, der die Darstellungsweise bestimmt. Für die bildende Kunst beruht diese künstlerische Weiterentwicklung auf dem Gefühl für die Sehfunktion und dessen Entwicklung und Verfeinerung und ihre Darstellungsweise ist auf diese Weise im Gegensatz zu anderen bildlichen Darstellungsarten gekennzeichnet.

Worin das weiter entwickelte Gefühl für die Augenfunktion beruht, will ich im folgenden näher dartun.

Wie wir wissen, (s. o. Kap. 1) ist der Unterschied von Fernbild und den nahen und stereoskopischen Erscheinungseindrücken ein und desselben kubischen Objekts bedingt durch die verschiedene Art des Sehvorgangs, nicht durch das Objekt. Der speziell künstlerische Sinn von dem ich hier reden will, bezieht sich auf den Sehvorgang selbst, nicht direkt auf das Objekt an sich.

Die Aesthetik hat das Sehen nur im Sinn von

Wahrnehmen oder Erkennen des Objekts aufgefaßt. Der Sehakt selbst spielt dabei eine gleichgültige Vermittlerrolle zwischen uns und dem Objekt, als ein Vorgang, der immer derselbe ist und deshalb als konstante Größe ignoriert werden kann, während nur das sichtbare Objekt als variable Größe in Betracht kommt und die alleinige Ursache der ästhetischen Empfindung ist. Aller Kunstgenuß ist hierbei notwendigerweise auf eine psychische Wirkung des sichtbaren Objektes auf den Beschauer zurückzuführen und diese Wirkung bildet das Problem der Untersuchung.

Im Gegensatz dazu verlege ich das Künstlerische in das Verhältnis von Objekt zum Sehakt. Hier ist das Sehen nicht eine konstante Größe, sondern als eine variable erkannt. Es kann uns die Natur bei naher Betrachtung voller Augenlust erfüllen und aus der Ferne unklar oder gleichgültig sein und ebenso kann das Umgekehrte vorkommen. Dieser Wechsel des Erscheinungsobjektes für unsere Augen führt zu dem Bedürfnis, ein Objekt zu schaffen, dessen Erscheinungsweise für die verschiedenen Sehvorgänge stand hält und in diesem Sinne konstant bleibt. Dies Bedürfnis ist die Quelle der künstlerischen Gestaltung.

Es handelt sich dabei also nicht um ein Verhältnis des Teils zum Ganzen in Bezug auf die Einheit des Objektes an sich, wie beim rein organischen Zusammenhang, sondern um das Ver-

hältnis des Teils zum Ganzen in Bezug auf eine einheitliche Wahrnehmung oder um die Einheit des Objekts für den einheitlichen Sehakt. Dies Einigen zu einem solchen Ganzen ist ein reines Augenbedürfnis und deshalb das speziell künstlerische Problem. Künstlerisch geeinigt sein, heißt eben nichts anderes als für die Wahrnehmungsfunktion des Auges einheitlich geordnet sein. Dies ist die letzte Instanz für das Kunstwerk als Darstellung.

Wie wir wissen, ist nur im Fernbild eine einheitliche Erscheinung möglich und da ferner eine einheitliche Wirkung aufs Auge eine gleichzeitige Einwirkung aller Erscheinungsfaktoren voraussetzt, so ist für die Einheit der Erscheinung notwendigerweise die Wahrnehmung in einem Moment oder die des ruhenden, sich nicht bewegenden Auges maßgebend.

Dieses vorausgesetzt ist nun die Frage, wie funktioniert das ruhende Auge? Hierbei kommt einmal die bekannte Tatsache in Betracht, daß die Mitte des Sehfeldes am deutlichsten ist und nach dem Rande zu an Schärfe abnimmt, oder daß das, was sich direkt auf der Mitte der Netzhaut abbildet, am schärfsten wahrgenommen wird, während die seitlichen Eindrücke schwächer bleiben.

Ferner aber ist folgende Tatsache wichtig. Das Auge wird von dem Punkt der Erscheinung an-

gezogen, der am stärksten spricht. Stellen wir z. B. ein brennendes Licht auf und sehen wir daneben hin, so reizt das Licht, welches seitlich ins Auge fällt, in unangenehmer Weise und zwingt das Auge ins Licht zu sehen, wo es sich dann beruhigt fühlt, vorausgesetzt, daß das Licht an sich nicht blendend ist. Das Auge wird, wie der Schmetterling, vom Licht angezogen. Wir beobachten, daß unser Auge unwillkürlich auf die beleuchtete und nicht auf die Schattenseite eines Gegenstandes sieht. Die magnetische Gewalt des Helleren weist dem Auge was im Licht ist, es ist das zunächst Vorhandene und was als Lichtstärke verbunden ist, wirkt als Eins fürs Auge.

Stellen wir nun zwei Lichter von gleicher Lichtstärke nebeneinander, aber so weit eins vom andern, daß sie nicht zugleich das Sehzentrum bilden können, und fixieren wir das eine, dann geniert das andere und reizt das Auge, das erste fahren zu lassen und auf sich zu lenken, so daß das Auge von einem zum anderen abgezogen wird. Die Erscheinung beunruhigt das Auge und es kann zu keinem festen Ruhepunkt gelangen, der ihm angenehm wäre. Auf dieser Tatsache beruht die Unruhe einer Erscheinung und das unbefriedigende der Erscheinung für das Auge.

Dabei hat sich weiter gezeigt, daß die Tatsache bezüglich der Abnahme der Deutlichkeit nach der Peripherie nicht genügt, um das seitliche Licht

in dem Grade abzudämpfen, daß es der Augenfunktion nicht lästig wird.

Wollen wir diesen Mißstand beseitigen, so müssen wir das eine Licht bedeutend abdämpfen, bis es dem anderen keine Konkurrenz mehr macht und als seitlicher Eindruck keinen beunruhigenden Reiz mehr ausübt.

Wir können aus diesen Tatsachen zwei Sätze folgern: Eine Erscheinung wirkt solange unruhig, als das ruhende Auge seitliche Anreize erhält seine Stellung zu ändern und eine Erscheinung wirkt um so einheitlicher als das Verhältnis der seitlichen Eindrücke zueinander derart abgestuft ist, daß sie alle das Auge auf einen Blickpunkt hinweisen, von dem aus es die Gesamtheit der Erscheinung wahrnimmt.

Zu diesen allgemeinen Tatsachen hinsichtlich der Augenfunktion gehört auch die Bedeutung der Senkrechten und Wagrechten; insofern die Auffassung der Erscheinung durch diese erleichtert und vereinfacht wird (s. o. Kap. 4). Wahrscheinlich ließe sich hier noch manches feststellen, so z. B. auch in Bezug auf Farbenwirkungen.

Soweit haben wir im allgemeinen die Forderungen kennen gelernt, welche das ruhende Auge an die Erscheinung unter allen Umständen stellt, um in seiner Funktion nicht gestört zu werden. Die Empfindlichkeit für diese Forderungen ist es, welche die künstlerische Weiterentwicklung in der

Darstellung bedingt und ausmacht und aus der Verarbeitung in diesem Sinne erwächst die künstlerische Form der Erscheinung — ihre speziell künstlerische Gestaltung. Nicht der Augenreiz, wie ihn das Erscheinungsobjekt an und für sich besitzt und vorführt ist es, was der Darstellung den endgültigen künstlerischen Wert verleiht, sondern eben diese Verarbeitung des Erscheinungsmaterials gemäß solcher tatsächlichen Forderungen der Augenfunktion.

Nun läßt sich aber das Auge in einem engeren und in einem weiteren Sinne fassen. Als passive rein spiegelnde Kamera und dann als wahrnehmendes Organ, wobei der geistige Prozeß des räumlichen Deutens der Erscheinung zum Sehen gehört und dieses zu einem aktiven Vorgang macht. Dieser geistige Prozeß des räumlichen Deutens der Erscheinung vollzieht sich als vorgestellte Bewegung des ruhenden Auges nach der Tiefe (s. o. Kap. 4). Es ist deshalb eine Einheit der Erscheinung für das passive Auge und eine für das aktive Auge wohl zu unterscheiden.

Beim passiven Sehen wird das an sich zweidimensionale Fernbild auch nur zweidimensional aufgefaßt und sein unmittelbarer dreidimensionaler Eindruck zunächst ignoriert. Beim aktiven Sehen jedoch wird gerade der dreidimensionale Eindruck des Fernbildes als sein Inhalt erfaßt und die zweidimensionale Beschaffenheit des Fernbildes da-

gegen ignoriert. Beim passiven Sehen tritt somit die Frage, ob das jeweilige Fernbild eine starke räumliche Ausdrucksfähigkeit besitzt, oder nicht, ganz in den Hintergrund, während beim aktiven Sehen diese Qualität des Fernbildes eine wesentliche Bedeutung hat. Naturgemäß enthält also das Fernbild für den Künstler zwei Probleme; wie wird es ausdrucksvoll für seinen räumlichen Inhalt und wie wird es einheitlich für die Sehfunktion.

Der Impressionismus im modernen Sinn glaubt die künstlerische Aufgabe zu lösen durch die Einheit der Erscheinung für das passive Auge allein. Die Naturerscheinung wird dabei nur wie ein farbiger Teppich aufgefaßt, den der Künstler vom Standpunkt der Augenfunktion ansieht und darstellt. Die Erscheinung als Ausdruck eines räumlich oder gegenständlich Vorhandenen wird aber dabei nicht in Frage gezogen, also auch nicht die produktive Tätigkeit des Auges. Es ist bloß der rein optische Eindruck auf die Netzhaut gleichviel was er ausdrückt und wo er herrührt, der dann künstlerisch weiter verarbeitet wird und zu einer Einheit geführt werden soll. Ich möchte deshalb diese Einheitsauffassung die rezeptive oder in Ansehung ihres Ursprungs die physikalische oder optische nennen.

Ich kann aber die Einheit der Erscheinung auch anders fassen. Wann ist die Erscheinung für die Funktion des räumlich wahrnehmenden (produk-

tiven) Auges einheitlich? Hier handelt es sich um eine Einheit der Augenfunktion insofern das Auge auch räumlich wahrnimmt. Dadurch wird die künstlerische Aufgabe eine ganz andere und weitere. Hier ist alsdann das Erscheinungsmaterial sowohl für das räumliche Wahrnehmen als auch für die Augenfunktion zu verarbeiten. Die künstlerische Darstellung soll dem ruhenden Auge nicht nur eine rein optische Einheit der Erscheinung, sondern eine für die räumliche Wahrnehmung geeignete zuführen. Ich möchte deshalb diese Einheit, im Gegensatz zu der optischen rezeptiven die künstlerische oder produktive nennen, und ebenso möchte ich für die Augenfunktion die Lust des rein passiven Sehens von der Lust beim aktiven Wahrnehmen unterscheiden. Der Unterschied der beiden Auffassungen führt naturgemäß zu sehr verschiedenen Darstellungsprinzipien und Darstellungsresultaten.

Beim Prinzip des passiven Sehens argumentiert man so: «Die Natur gibt uns in Wirklichkeit nur ein zweidimensionales Bild. Wenn wir es rund sehen, so ist das ein Vorgang in uns und gehört nicht zur wahrgenommenen Tatsache. Geben wir nun ein möglichst getreues Abbild der zweidimensionalen Naturerscheinung, so stehn wir ihm genau wie der Natur gegenüber, und werden es gerade so rund sehen, wie die Natur. Deshalb haben wir mit dem Rundsehen nichts zu tun, sondern

nur mit dem zweidimensionalen Bild und seinen verschiedenen farbigen Tonwerten.» Das klingt ganz logisch. Es wird aber dabei ganz übersehen, daß neben den Tonwerten es ganz bestimmte Faktoren der zweidimensionalen Erscheinung sind wie z. B. Ueberschneidungen etc., welche das räumliche Sehen in uns vor allem hervorrufen und daß deshalb die Stärke unseres räumlichen Sehens ganz davon abhängt, ob und in welcher Stärke die jeweilige Erscheinung diese Faktoren besitzt. Es ist Tatsache, daß in der Natur die zweidimensionalen Anhaltspunkte für das räumliche Sehen oft verschwindend sind, daß aber in Wirklichkeit dieser Mangel nicht empfunden wird. Das sonstige stereoskopische Sehen in Natura versetzt uns so sehr in den Zustand des räumlichen Sehens, daß wir den Uebergang zum Fernbild und zu seinen bloß zweidimensionalen Faktoren übersehen, und nicht beachten ob das Fernbild allein im gegebenen Fall wirklich räumlich zu wirken im stande ist oder nicht. Da nun der stereoskopische Vorgang bei aller Malerei wegfällt, und es sich nur um die rein zweidimensionalen Mittel des Fernbildes für ein räumliches Sehen handeln kann, so ist die Malerei an und für sich im großen Nachteil gegenüber der Natur, in Bezug auf die Fähigkeit räumlich zu wirken. Um diesen Nachteil auszugleichen, ist der Künstler gezwungen, die zweidimensionalen Mittel möglichst auszu-

nützen und zu konzentrieren. Er sieht ein, daß er diesen wichtigsten Teil des Natureindrucks nicht deshalb von einer beliebigen Erscheinung abhängen lassen kann, weil sie gerade tatsächlich so vor ihm steht, sondern er muß alles tun, um eine räumlich nichtssagende Erscheinung zu vermeiden oder sie räumlich ausdrucksvoll zu machen, bevor es sich überhaupt lohnt, die Erscheinung als zweidimensionale Einheit weiter zu gestalten. Erst dann wird dem wahren Natureindruck Rechnung getragen. Ist nun die gegebene Naturerscheinung an sich keine klare und für die Wahrnehmung des Räumlichen geeignete und kommt noch dazu, daß der Künstler die Raumwerte, die in ihr gegeben sind, nicht einmal aufsucht und zusammenhält, so ist es natürlich, daß die Darstellung bei aller Wahrhaftigkeit des momentanen Farbeneindrucks die in der Erscheinung selbst liegenden Mängel für das Wahrnehmen nicht nur behält, sondern auch verstärkt. Solche nach dem Prinzip des passiven Sehens gemalte Bilder wirken deshalb im besten Fall wie zufällige Naturausschnitte. Sie geben die Illusion ins Freie zu sehen wie durch ein Fenster und sind in dem Sinne ein Stück Realität. Sie geben aber nicht die räumliche Vorstellung der Natur als eine in sich abgeschlossene Einheit; durch diese wird das Kunstwerk erst selbständig und bildet eine Welt für sich, vor der wir der Realität entrückt

und in einen harmonischen Zustand des reinen Wahrnehmens versetzt werden. Der wirkliche Kunstgenuß beruht nicht allein darin, aller störenden Reibung für den materiellen optischen Sehakt enthoben zu sein und die Erscheinung als zweidimensionale Einheit zu empfangen, sondern eigentlich erst darin, daß man erleichtert und stärker sozusagen entmaterialisierter räumlich wahrnimmt. Zu diesem Zweck, wobei also das Wahrnehmen als geistige Funktion zum Augengenuß werden soll, muß die künstlerische Arbeit viel früher einsetzen. Es handelt sich darum, das Darzustellende schon vom Standpunkt seiner Wahrnehmbarkeit, d. h. Verständlichkeit als Raumobjekt zu fassen und dieses dadurch bedingte Erscheinungsmaterial der Verarbeitung für die Augenfunktion zu unterziehen. Da wird alles wichtig: wie die Dinge zusammenstehen, wie sie sich überschneiden, kurzum alles das, was als rein räumliche Disposition schon die räumliche Verständlichkeit unterstützt.

Diese künstlerische Anpassung des Darstellungsobjektes an unser Auge kommt also zustande durch ein Zusammenwirken zweier Bedürfnisse und zweier Kräfte, (wie alles Lebendige): durch das geistige Bedürfnis des räumlichen Wahrnehmens und das sinnliche Bedürfnis der Augenfunktion. In dieser Doppelnatur der Gestaltung liegt der eigentliche künstlerische Prozeß.

Das ruhende Auge ist beiden Prinzipien ge-

meinsam als Ausgangspunkt eines Einheitsbildes und insofern hat auch der heutige Impressionismus seine Bedeutung gegenüber einer Darstellungsweise, die sich mit der Erscheinung ohne gleichzeitigen einheitlichen Sehakt beschäftigt.

Bei künstlerisch angelegten Menschen folgt das Auge unwillkürlich den Augenanreizungen der Erscheinung und wird je nach ihrer Konstellation da oder dort festgehalten, wo es dann einen Gesamteindruck empfängt. Beim gewöhnlichen Menschen ist das Interesse am Gegenstand ein so starkes, daß dieses den Gang des Auges bestimmt und die natürlichen Augenvorgänge durchkreuzt. Das natürliche Resultat ist dann, daß keine reinen Augenerlebnisse zustande kommen. Dasselbe findet dann auch vis-à-vis von Kunstwerken statt, auch da funktioniert das Auge nicht natürlich und absichtslos, sondern man frägt nur nach dem Gegenstand.

In der Natur kann die Erscheinung so sein, daß die Anordnung ihrer Akzente als Erscheinungsstärke für die Augenfunktion, nicht mit dem zusammenfällt, was wir für die Wahrnehmung des räumlichen Objektes an Akzenten bedürfen und daß beide Interessen dadurch in Widerspruch geraten. Ebenso kann aber die Erscheinung zufällig so liegen, daß sich beides deckt und daß das Objekt als Erscheinungseinigung eine ungeahnte Bedeutung für das Auge erhält. Es wird sich dann

ein starkes Augenbild geltend machen: für den Wahrnehmungsakt sind alle Reibungen beseitigt und das größte Kräfteresultat erreicht, denn es handelt sich ja nicht nur um ein Fehlen des Störenden, sozusagen um ein Negatives, sondern um ein Positives, um ein Zusammenarbeiten nach einer Richtung, um die Wahrnehmungssteigerung, um eine Kräfteerhöhung. Solche Momente in der Natur sind künstlerische Offenbarungen und die eigentlichen künstlerischen Konstellationen. Deshalb wird es für die Bedeutung des Künstlers bezeichnend sein, ob seine Naturbeobachtung den Manifestationen solcher Doppelwirkung gilt oder nicht. Im Bilde handelt es sich um die Gestaltung solcher Konstellationen. In dem Maße als sich dann alles Störende für die Augenfunktion verliert, steigert sich auch die Wahrnehmung des räumlichen Objektes, das Was, welches wir räumlich sehen und das Wie, das der Augenfunktion Rechnung trägt, läßt sich dann nicht trennen. Die Ordnung für die Augenfunktion ist eben die Ordnung des räumlich Wirkenden als einheitliche zweidimensionale Erscheinung.

Dies bildet den notwendigen Kern für alle Darstellung der Natur in ihrer Einheit und wie er als speziell malerische Einheit bei einem Masaccio, Velasquez und Marées, um Repräsentanten verschiedenster Zeiten und Malepochen zu nennen, in selbständiger Weise zum Durchbruch kommt.

Masaccio gibt in den Fresken der Carmine in Florenz mit den einfachsten Mitteln den reifsten und unmittelbarsten Eindruck, Velasquez auf der Höhe der malerischen Errungenschaften führt die zweidimensionale Einheitsidee des Räumlichen zur stärksten Entwicklung, und Marées erreicht bei allen Unvollkommenheiten die stärkste Raumwirkung der Einheitserscheinung. Ihre Einheitsidee oder ihre Einigung der zweidimensionalen Erscheinung für die Augenfunktion gilt immer dem wahrnehmenden oder aktiven Auge und ihr Sinn für die Erscheinungsstärke geht naturgemäß mit der Empfindung für die Eindringlichkeit des Räumlichen Hand in Hand.

Während die Malerei nur eine zweidimensionale Erscheinungsweise des Objekts, nicht dieses selbst darstellt, und der Beschauer den Sehvorgang, der der Bilderscheinung zugrunde liegt, sozusagen mit abliest, gibt die Rundplastik ein dreidimensionales Objekt, welches der Beschauer wie jedes andere in der Natur ad libitum ansehen kann, d. h. der jeweilige Sehvorgang hängt vom Standpunkt des Beschauers ab, genau wie dem Naturobjekt gegenüber. Es kann deshalb bei der Plastik nur die Frage sein, welchen Eindruck sie für die verschiedenen Standpunkte und für die verschiedenen Sehvorgänge macht als Fernbild oder stereoskopisches Nahbild.

Wenn moderne Bildhauer eine direkte Uebertragung des modernen malerischen Impressionismus auf die Rundplastik für möglich halten und z. B. die Nase eines Kopfes als Blickpunkt des ruhenden Auges scharf, das andere gradatim undeutlich modellieren, so ist dies deshalb ein Unsinn. Man braucht ja nur den Standpunkt und somit auch den Blickpunkt zu ändern und dann ist das Deutliche und Undeutliche gerade am falschen Fleck. Die Unterschiede in der Deutlichkeit der Erscheinung entstehen ja als Eigentümlichkeit der Augenfunktion und sind keine Qualität des Objekts und als solche zu gestalten.

Etwas ganz anderes ist es aber, die dreidimensionale Figur im Hinblick auf die verschiedenen Sehvorgänge anzuordnen und zu formen, d. h. für nah und fern und dadurch auch die Erscheinungsweise zu bestimmen, die der Beschauer empfangen kann und wird. Hierin liegt die eigentliche künstlerische Arbeit der Plastik. Die Doppelexistenz der plastischen Form nämlich, ihre positive oder Daseinsform und ihre Manifestation als Lichterscheinung macht es zur Aufgabe, sie nach beiden Seiten hin zu beobachten und gemeinschaftlich zu entwickeln. Die positive Einheit der Form muß zu einer Einheit der Erscheinung für die Augenfunktion geordnet werden. Hier läßt sich nun wiederum, wie bei der Malerei, der große Unterschied nachweisen, der zwischen der modernen

und der eigentlichen künstlerischen Auffassung des Sehakts besteht, zwischen dem nur passiven und dem aktiven Sehen. Man bleibt auch in der Plastik an dem entscheidenden Punkte stehen. Man sieht die künstlerische Arbeit nur darin, die einmal gegebene Naturform, wie sie zufällig vor einem steht, in ihrem Lichtzusammenhange zu verfolgen und zu einigen. Die Anordnung aber von Form im Raum zum Zweck einer Lichterscheinung, welche ein starkes Wahrnehmungsbild für das aktive Auge abgeben soll, bleibt von der künstlerischen Ueberlegung ganz unberührt und liegt außerhalb des eigentlichen künstlerischen Arbeitsfeldes. Das Motiv der Figur als Erfindung und Bewegung wird gar nicht fürs Sehen gedacht, man hält alles für möglich. Hier ist dem Individuum, seiner persönlichen Laune Tür und Tor geöffnet und diese schießt denn auch gewaltig ins Kraut. So bleibt dann die Figur als Ganzes fürs Auge ein zufälliges Rohmaterial und die künstlerische sachliche Arbeit beginnt erst nachher und bezieht sich dann nur noch auf die Durcharbeitung der gegebenen Form vom Standpunkt der organischen Einheit und der passiven Seheinheit aus. Die eigentlichen Mittel für die Sichtbarmachung der Figur, die eigentlichen Anhaltspunkte für das wahrnehmende Auge, welche gerade das Motiv und die Erfindung schon in sich tragen soll — kommen dann gar nicht

mehr in Betracht, sie sind sozusagen schon verpaßt. Die Mängel des Motivs als Anordnung für die Wahrnehmung, können nicht mehr ausgemerzt werden, wenn auch nachher in der Durchführung alle Rechnung dem passiven Auge getragen wird. Es erklärt sich so, daß diese Werke trotz aller Wahrheit im Sinn der passiven Einheit und des organischen Zusammenhangs so stumpf und unklar für die Wahrnehmung wirken. Und ebenso, warum frühere Plastik so stark künstlerisch anregt, wenn sie auch als Studium und Kenntnis der Natur oft ganz belanglos ist. Es ist die Empfindsamkeit dieser Künstler für die Augenfunktion beim räumlichen Wahrnehmen, welche ihre Werke, trotz ihrer Mängel, in eine künstlerische Atmosphäre gehoben hat und zu Kunstwerken macht. Es ist die künstlerische Wahrheit, nicht die bloß optische des passiven Sehakts, die ihnen Bedeutung gibt. So führt das heutige Kunstprinzip dazu das Ganze in eine Lichterscheinung aufzulösen, bei der die klare Formwirkung keine Rolle spielt, und nur für die Nähe und den stereoskopischen Sehakt eine verständliche Form zu gestalten. Ebenso hat man sich daran gewöhnt, eine Figur nur vom nahen Standpunkt aus zu betrachten. In der Nähe kann ich z. B. den verkürzten Arm ganz gut verstehen, während er vielleicht aus der Ferne als bloßer Bildeindruck nicht verständlich wahrzunehmen ist. In der Nähe tritt also die Schwäche des heutigen

Kunstprinzips weniger zutage als aus der Ferne und deshalb wählt man den nahen Standpunkt. Da in der Plastik nicht nur eine Bilderscheinung wie in der Malerei vor einem steht, sondern ein kubisches reales Gebilde, so läßt sich die Darstellung für das aktive Sehen, d. h. für das räumliche Wahrnehmen, nicht so leicht beiseite schieben, wie in der Malerei. In der Plastik tritt daher die schwache Seite der heutigen Auffassung des Sehvorgangs als eines rein passiven, in einen unangenehmen Konflikt mit dem räumlichen Wahrnehmen und führt zu den viel schlimmeren Konsequenzen. Tatsächlich liegt die künstlerische Gestaltung des Ganzen in der heutigen Plastik noch ganz außerhalb der Arbeitssphäre, als eine terra incognita.

Nach dem Vorhergesagten ist aber das wirkliche Problem der plastischen Anordnung schon deutlich umrissen und durch die aktive Augenfunktion, wie sie für die verschiedenen Ansichten der Figur in Frage kommt, klar bestimmt.

Die Fragen, die an eine einheitliche Bilderscheinung der Figur gestellt werden müssen, sind folgende:

Wird das Auge unwillkürlich auf den Hauptpunkt der Figur hingezogen und fühlt es sich verlockt, auf diesem zu ruhen?

Fließt dem Auge alsdann die Gesamterscheinung als Wahrnehmung des Objekts ganz von selbst

so zu, daß alles verständlich ist, und daß weder eine Undeutlichkeit des Objekts noch ein seitlicher Augenanreiz es von seinem Blickpunkt ablenkt?

Sammelt sich alles für die Wahrnehmung wichtige ganz von selbst harmonisch in dem ruhenden Blick, so daß man die Erscheinung immer wieder vor dem ruhenden Auge auftauchen läßt, ein Wonnegefühl der Wechselwirkung von Erscheinung und Schauen?

Um diese Wirkung handelt es sich bei der Anordnung der Glieder und aller Form zu einem künstlerischen Ganzen und dabei ist nur die künstlerische Feinfühligkeit im wahrnehmenden Auge entscheidend. Eine Empfindlichkeit des Sinnesapparats, der wie ein feiner Seismograph die kleinste Verrückung spürt. So wird zuletzt die unendlich komplizierte Mischung von geistigem und sinnlichem Material durch dies feine Instrument im Gleichgewicht gehalten und zu einer Einheit verwoben. Als reiner Naturvorgang dringt und quillt das klare Bild alsdann durch das Auge in unser Inneres und wir halten wie gebannt den Atem an. Das ist das künstlerische Erlebnis.

WERKE ÜBER KUNST

AUS DEM VERLAGE VON

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

STRASSBURG I. ELS. MÖLLERSTRASSE 16.

Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. **Térey, Gabriel von,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien, zusammengestellt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2.50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3.—

3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2.50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

5. **Zimmermann, Max, G.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5.—

6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5.—

7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6.—

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15.—

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6.—

11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von,** Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3.50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen und 10 Tafeln. ℳ 8.—

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4.—

14. **Schweitzer, Hermann,** Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. *M* 4.—

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. *M* 4.—

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. *M* 10.—

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. *M* 4.—

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. *M* 6.—

19. **Haendcke, Berthold,** Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Lichtdrucktafeln. *M* 2.—

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. *M* 3.—

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. *M* 8.—

22. **Toennies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. *M* 10.—

23. **Weber, Paul** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. *M* 5.—

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. *M* 3.—

25. **Bredt, Ernst Wilhelm,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. *M* 6.—

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. *M* 6.—

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. *M* 3.50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. *M* 8.—

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. *M* 7.—

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. *M* 4.—

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. *M* 8.—

32. **Hofmann, Fr. H.**, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. *M.* 12.—

33. **Pauli, G.**, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. *M.* 35.—

34. **Weigmann, O. A.**, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. *M.* 12.—

35. **Schmerber, Hugo**, Studien über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. *M.* 6.—

36. **Simon, Karl**, Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. *M.* 14.—

37. **Buchner, Otto**, Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. *M.* 10.—

38. **Scherer, Valentin**, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

39. **Rapke, Karl**, Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

40. **Beringer, Jos. Aug.**, Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. *M.* 10.—

41. **Singer, Hans Wolfg.**, Versuch einer Dürer Bibliographie. *M.* 6.—

42. **Geisberg, Max**, Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrhundert. Mit 6 Tafeln. *M.* 8.—

43. **Wiegand, Otto**, Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. *M.* 6.—

44. **Kautzsch, Rudolf**, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. *M.* 4.—

45. **Bruck, Robert**, Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Lichtdrucktafeln und 5 Textabbildungen. *M.* 20.—

46. **Schubert-Soldern, Fortunat von**, Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. *M.* 6.—

47. **Schmidt, Paul**, Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. *M.* 8.—

48. **Pückler-Limpurg, Graf, S.**, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. u. 15. Jahrh. Mit 5 Autotypien und 7 Lichtdrucktafeln. *M.* 8.—

49. **Baumgarten, Fritz.** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. *M.* 5.—

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. *M.* 8.—

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. *M.* 4.—

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 6.—

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln. *M.* 8.—

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. *M.* 12.—

55. **Lorenz, Ludwig.** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. *M.* 3.50

56. **Jung, Wilhelm.** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 in den Text gedruckten Abbildungen. *M.* 5.—

57. **Schapire, Rosa.** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. *M.* 2.50

58. **Geisberg, Max.** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. *M.* 22.—

59. **Gramm, Josef.** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abb. im Text. *M.* 6.—

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. *M.* 5.—

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. *M.* 3.—

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. *M.* 2.50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. *M.* 10.—

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. *M.* 10.—

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. *M.* 10.—

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 10.—

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. *M.* 12.—

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. *M.* 6.—

69. **Brinckmann, A. E.**, Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. ℳ 4.—

70. **Bogner, H.**, Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters u. seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

71. **Escher, Konrad**, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. ℳ 8.—

72. **Bogner, H.**, Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. ℳ 3.—

73. **Bogner, H.**, Die Grundrißdisposition d. Aachener Pfalzkapelle u. ihre Vorgänger. M. 6 Tfln. u. 2 Abb. i. Text. ℳ 3.—

74. **Janitsch, Julius**, Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln u. 2 Abbildungen. ℳ 2.—

75. **Roth, Victor**, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Tafeln. ℳ 12.—

76. **Geisberg, Max**, Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. ℳ 12.—

77. **Major, E.**, Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln u. 18 Abbildungen im Text. ℳ 15.—

78. **Ludwig, Heinrich**, Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. ℳ 6.—

79. **Rauch, Christian**, Die Trauts. Studien u. Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. ℳ 10.—

80. **Ludwig Heinrich**, Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. ℳ 4.50

81. **Dibelius, Fr.**, Die Bernwardstür in Hildesheim. Mit 3 Abbildungen im Text u. 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

82. **Stadler, Franz, J.**, Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. ℳ 14.—

83. **Kutter, Paul**, Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. ℳ 8.—

84. **Eichholz, P.**, Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abb. im Text. ℳ 4.—

85. **Geisberg, Max**, Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. ℳ 7.—

86. **Humann, Georg**, Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abb. ℳ 6.—

87. **Springer, Jaro**, Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. ℳ 2.50

88. **Hieber, Hermann**, Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. ℳ 2.50

89. **Escherich, Mela**, Die Schule von Köln. ℳ 6.—

90. **Brinckmann, A.**, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Abbildungen. ℳ 10.—

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. ℳ 25.—

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. ℳ 10.—

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. ℳ 10.—

Unter der Presse:

Hahr, August, Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwabens bedeutende Künstlerfamilie.

Schreiber, W. L., und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabelbestimmung.

Schulz, Fritz Traugott, Die Rundkapelle zu Altenfurth bei Nürnberg. Ein Bauwerk des 12. Jahrhunderts. Geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit zahlreichen Abbildungen.

Leidinger, G., 40 Schrotblätter einer Passionsfolge im Besitz von Georg Mössel, München.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900.)

1. **Haendcke, B.,** Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. ℳ 3.—

2. **Wolff, Fritz,** Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. ℳ 4.—

3. **Jaeschke, Emil,** Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. ℳ 3.—

4. **Prestel, Jakob,** Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6.—

5. **Pelka, Otto,** Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

8. **Prestel, Jakob,** Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf 2 Blättern. ℳ 4.50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. *M.* 6.—

11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von,** Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. *M.* 15.—

12. **Rothes, Walter,** Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. *M.* 6.—

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im ersten Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. *M.* 12.—

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Mit 61 Abbildungen. *M.* 6.—

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. *M.* 6.—

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Lichtdrucktafeln. *M.* 8.—

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. *M.* 6.—

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. *M.* 2.50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. *M.* 3.—

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. *M.* 4.—

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. *M.* 4.—

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 14 Lichtdrucktafeln. *M.* 3.—

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. *M.* 4.—

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. *M.* 20.—

26. **Hedicke, Robert**, Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. ℳ 30.—

27. **Weber, Siegfried**, Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. ℳ 12.—

28. **Witting, Felix.** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3.50

29. **Valentiner, W. R.** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

30. **Hasse, C.** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. ℳ 6.—

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

32. **Suida, Wilhelm.** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

33. **Sirén, Osvald**, Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. ℳ 20.—

34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. ℳ 3.—

35. **Krücke, Adolf**, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Tafeln. ℳ 8.—

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. ℳ 4.—

37. **Groner, Anton**, Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. ℳ 4.—

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

40. **Wurz, Hermann**, Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. ℳ 5.—

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. ℳ 2.50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln ℳ 20.—

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. ℳ 8.—

44. **Willich, Hans**, Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. ℳ 12.—

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

46. **Kühnel, Ernst**, Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 7.—

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. *M.* 5.—

48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Tfln. *M.* 4.—

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. *M.* 3.—

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. *M.* 20.—

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abb. auf 26 Tfln. *M.* 8.—

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abb. im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. *M.* 20.—

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Tfln. *M.* 6.—

55. **Gabelentz, Hans von der,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. *M.* 14.—

56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. *M.* 6.—

57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. *M.* 10.—

Unter der Presse:

Baum, Julius, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

Eisler, Robert, Weltenmantel und Himmelszelt. Vergleichende Forschungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes.

Jacobsen, Emil, Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit zahlreichen Abb.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Unter der Presse:

Schönermark, Gustav, Dr., Der Cruxifixus in der bildenden Kunst. M. 100 Abb. ca. *M.* 10.—

Formalikonographie (Detailaufnahmen) der Gefäße auf den Bildern der Anbetung der Könige. Von Walter Stengel.

1. Lieferung 19 Abbildungen auf 5 Lichtdrucktafeln M. —.80
2. Lieferung 14 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln M. 2.—

ÜBER KUNST DER NEUZEIT.

Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. 2.50

Inhalt: Die Sehnsucht nach dem «Neuen». — Stil und Mode. — Monumentalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grabmalskunst. — «La démocratisation du luxe.» — Der Individualismus im Wohnraume. — Der Maler und das Kunstgewerbe. — Vom Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers Werken. — John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung. — Englische Eindrücke.

Max Klinger als Künstler. Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band. 1.—

Maler-Poeten. Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold Böcklin. — Max Klinger. — Puvis de Chavannes. — Gustave Moreau.

Die Prae-Raphaeliten. Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band. 3.20

Inhalt: EinWort vom Kritiker. — John Ruskin. — «The Pre-Raphaelite Brotherhood.» — Ford Madox Brown. — William Holman Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der englischen Bewegung. — Schlußbemerkung.

Symbolische Kunst. Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — Die Romantik und der Prae-Raphaelismus. — John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

Modernes Kunstgewerbe. Von W. Fred. 128 S. VI. Band. 2.50

Inhalt: Das Interieur. — Walter Crane. — C. R. Ashbee. — M. H. Baillie-Scott. — Henri van de Velde. — Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.) — Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique — Tiffany Vater und Sohn.) — Zwei Wiener Baumeister. (Otto Wagner — J. M. Olbrich.)

Kunst und Handwerk. Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. 2.50

Inhalt: Malerische Skulptur. — Eugène Carrière. — Das Moreau-Museum. — Moderne Keramik. — «Ein Dokument deutscher Kunst.» — Peter-Behrens. — Hans Christiansen und sein Haus. — Rembrandt und Carl Neumann. — Aphorismen.

Constantin Meunier. Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. 31 S. VIII. Bd. 1.—

Auguste Rodin. Eine Studie von Lothar Brieger-Wasservogel. 68 S. IX. Band. 1.50

Deutsche Maler. Sechs Porträts von Lothar Brieger-Wasservogel. 110 S. X. Bd. 2.—

Inhalt: Lesser Ury. — Ludwig von Hofmann. — Heinrich Vogeler. — Wilhelm Trübner. — Louis Corinth. — Käthe Münzer.

Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke von Benno Ruettenauer. 203 S. XI. Bd. 3.50

Inhalt Kunst und Religion. — Stilisten der modernen Landschaft. — Ein heimlicher Kaiser. — Wilhelm Trübner. — Bei Auguste Rodin. — Münchener Kunst. — Die Malerei der Gegenwart. — Der Deutsche Künstlerbund. — Die Kunst auf der Gasse. — Vom letzten historischen Stil. — Ein vergessener Aesthetiker. — Eine «neue Aesthetik». — Von hohen Staufen und von niedern Stufen. — Aphorismen.

Unter der Presse:

Kunst und Künstler in München. Studien und Essays von Georg Jacob Wolf.

Inhalt: Vorrede. — München als Kunststadt: Aphorismen. — Karl Spitzweg. — Eugen Napoleon Neureuther. — Zwei Tiroler. — Franz von Lenbach. — Adolf Oberländer. — Adolf Stäbli. — Joseph Wenglein. — Fritz von Uhde. — Die Scholle. — Profils und Karikaturen. Ausstellungen: Französische Kunst in München. — Feuerbachausstellung im Münchner Kupferstichkabinett. — Münchner Kunst 1870—1880. — Altenglische Meister. — Frühjahr-Ausstellung der Münchner Sezession 1905. — Die Ausländer auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1905. — Ueber die Münchner Ausstellung für angewandte Kunst im Sommer 1905. — Die Winterausstellung der Münchner Sezession (Januar 1906). — Max Slevogt-Ausstellung. — Bei der Münchner Sezession (Frühjahr 1906).

Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.

Weitere Bändchen in Vorbereitung.

Von Benno Ruettenauer sind ferner erschienen:

Studienfahrten. Farbenskizzen mit Randglossen aus Gegenden der Kultur und Kunst. 4.—

Aphorismen aus Stendhal über Schönheit, Kunst und Kultur. Ausgezogen und in deutscher Uebersetzung zusammengestellt.
2 Bde. eleg. gebd. à 3.—

JOHN RUSKIN.

Aus den Werken des John Ruskin.

Zum erstenmal ausgewählt und übersetzt von Jakob Feis, S. Sänger, Th. Knorr, A. Wilmersdörffer und Gertrud P. Wolff.

«Für Deutschland hat vor sechs Jahren endlich Jakob Feis eine in einzelnen hübschen Büchlein erscheinende Auslese aus Ruskins Werken zu veröffentlichen begonnen. Es ist eine Auswahl, die die besten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt, die aus den Mosaiksteinen wieder ein ganzes Bild macht — und noch dankenswerter sind die feinsinnigen und so warmherzigen kleinen Einleitungen, die er seinen Heften vorausgesandt hat. Man möchte sie gern in vieler Hand sehen. Es sind Bücher, zusammengestellt von einem, der Ruskin liebt, und sie sollen Ruskin lieben machen.»

Aus: «John Ruskin von Paul Clemen». 1900.

Was wir lieben und pflegen müssen. gebd. ℳ 2.—
Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen. gebd. ℳ 3.—
Aphorismen zur Lebensweisheit. gebd. ℳ 2.50
Wege zur Kunst I. gebd. ℳ 2.50
Wege zur Kunst II. Gotik und Renaissance. gebd. ℳ 2.—
Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst. gebd. ℳ 2.—
Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici. Vorlesungen über die Grundlagen der bildenden Kunst. Mit 3 Tafeln. gebd. ℳ 2.50
Die Steine von Venedig I. gebd. ℳ 2.—
Der Dogenpalast. Mit 18 Lichtdrucktafeln u. 3 Zinkographien. (Steine von Venedig II.) gebd. ℳ 4.—
Sechs Morgen in Florenz. Einfache Studien christlicher Kunst für Reisende. gebd. ℳ 4.—
Die Königin der Luft. Studien über die griechische Sturm- und Wolkensage. gebd. ℳ 3.—
Das Adlernest. Fünf Vorlesungen über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft. gebd. ℳ 2.50
Grundlagen des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger. Mit 10 Abbildungen. gebd. ℳ 3.—
Praeterita. Selbstbiographie John Ruskins. Uebersetzt von Th. Knorr. 2 Bde. eleg. gebd. à ℳ 4.—
John Ruskin. Sein Leben und sein Lebenswerk. Von Sam. Sänger. Buchschmuck von Henry v. der Velde gebd. ℳ 4.—

Ungemein fesselnde Bücher mit Weglassung des Weitschweifigen des Originals.

J. Mc. N. Whistler's Zehnuhr-Vorlesung. (Ten o' Clock.) Aus dem Englischen übersetzt von Th. Knorr. gebd. ℳ 1.—

Ein Vortrag über Aesthetik, der zum Interessantesten gehört, was wir aus der Feder eines Malers über Kunst besitzen.

Frankfurter Zeitung.

JULIUS LANGE.

Briefe von Julius Lange. Herausgegeben von Peter Köbke. Einzig berechtigte Uebersetzung von Ida Anders. *M.* 5.— gebd. *M.* 6.—

Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von A. Furtwängler. Mit 72 Abbildungen im Texte. *M.* 20.— gebd. *M.* 22.50

Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von Peter Köbke, aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Mit 173 Abb. auf XLVII Tafeln. *M.* 30.— gebd. *M.* 33.50

WILLIAM MORRIS HUNT.

Kurze Gespräche über Kunst. Autorisierte Uebersetzung von A. D. J. Schubart. Zweite verbesserte Auflage mit 13 Abbildungen. *M.* 2.50

Künstlerleben. Autorisierte Uebersetzung von A. D. J Merkel-Schubart. *M.* 2.50

«Seitdem wir eine kurzgefaßte Sammlung von Hunts Gesprächen besitzen, müssen wir sagen, daß sie zum Allerbesten gehören, was unser Jahrhundert auf diesem Gebiet hervorgebracht hat.»
Allgemeine Zeitung.

«Die Gespräche sind interessant für jeden, der in der Kunst lebt.»
Kunst für Alle.

Burger, Fritz, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text. eleg. gebd. *M.* 60.—

Cherbuliez, Victor, Ein Pferd des Phidias. Athenische Plaudereien. Uebersetzt von Ida Riedisser-Diehl. Mit Nachwort von Dr. Amelung. Mit 75 Abbildungen u. einer Tafel. gebd. *M.* 10.—

Dehio, G. G., Denkmalschutz und Denkmalpflege. *M.* 1.—

Dürer, Albrecht, Skizzenbuch in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. Robert Bruck. *M.* 50.—

v. Heidenstam, Verner, Landschaften und Menschen. Reiseskizzen. Autor. Uebersetzung von E. Stine. *M.* 2.50

Hildebrand, Adolf, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 6. vermehrte Auflage. *M.* 3.— gebd. *M.* 3.50

Hildebrand, Adolphe, Le Problème de la Forme dans les arts figuratifs. Traduit de l'allemand par Georges M. Baltùs. *M.* 2.40

Koetschau, Dr. Carl, Barthel Beham und der Meister von Messkirch. Eine kunstgeschichtl. Studie. Mit 10 Lichtdrucktafeln. (Vergriffen.) *M.* 5.—

Leitschuh, Franz, Friedrich, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. *M.* 6.—

Lüer, Hermann, Die Entwicklung in der Kunst. Ein Erklärungsversuch. *M.* 1.50

Michaelis, Adolf, Altattische Kunst. Rede. *M.* —.80

Müller-Waldeck, Ed., Alpensee und Ozean. I. Bd. Alpensee. *M.* 2.— gebd. *M.* 2.50

v. Obernitz, W., Vasaris Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. *M.* 4.50

Ortlepp, Paul, Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts in England. *M.* 2.80

te Peerdt, Ernst, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst. *M.* 1.—

Pollock, Montagu Sir, Licht und Wasser. Eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Autorisierte und durch Erläuterungen des Verfassers erweiterte Uebersetzung. Mit zahlreichen Abbildungen. *M.* 6.—

Popp, Hermann, Maler-Aesthetik. *M.* 8.—

Richter, Helene, Wiliam Blake. Mit 13 Tafeln in Lichtdruck und einem Dreifarbendruck. *M.* 12.—

Schreiber, W. L., Die Entstehung und Entwicklung der Biblia Pauperum unter besonderer Berücksichtigung der erhaltenen Handschriften. *M.* 6.—

Stengel, Walter, Gemälde-Solo oder Gemälde-Konzert. Ein Vorschlag zur Sanierung der Kunstausstellungen. *M.* —.80

Strzygowski, Josef, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Nebst einem Anhange über Rembrandt. Mit 3 Tafeln. *M.* 6.—

Thomas, Wolfgang, Sein oder Nichtsein? *M.* 1.50

— Johannes Brahms. Eine musikpsychologische Studie in fünf Variationen. *M.* 3.— gebd. *M.* 3.50

Vasari, Giorgio, Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler.

Erschienen sind:

Bd. II. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. Jaeschke. *M.* 5.— gebd. *M.* 6.—

Bd. III. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Von Adolf Gottschewski. *M.* 10.50 gebd. *M.* 12.—

Bd. V. Die oberitalienischen Maler. Von Dr. Georg Gronau. *M.* 10.50 gebd. *M.* 12.—

Bd. VI. Die florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. Georg Gronau. *M.* 10.50 gebd. *M.* 12.—

Der Inhalt der weiteren Bände wird folgender sein:

Bd. I. Die Künstler des Trecento.
Bd. IV. Die mittelitalienischen Maler.
Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts.

Es sollen nach Möglichkeit jedes Jahr zwei Bände fertig gestellt werden, so daß die Ausgabe im Jahre 1908 vollständig vorliegen wird.

Vöge, Wilhelm, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Mit 58 Abb. und 1 Tafel *M.* 14.—

Vöge, Wilhelm, Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen und 6 Tafeln. *M.* 6.—

Winterberg, C., Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung, zum erstenmale veröffentlicht. Band I Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopien des Herausgebers. Mit 80 Figuren. *M.* 25.—

Witting, Felix, Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie. Mit 15 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

Witting, Felix, Von Kunst und Christentum. *M.* 2.50

Wolff, James, Lionardo da Vinci als Aesthetiker. Versuch einer Darstellung und Beurteilung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seines «Trattato della Pittura». Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik. *M.* 3.—

Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung.

1. **Häbler, Konrad,** Das Wallfahrtsbuch des Hermannus Künig von Vach und die Pilgerreisen der Deutschen nach Santiago de Compostela. 8°. *M.* 4.—

2. **Hampe, Th.,** Gedichte vom Hausrath aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. 8°. *M.* 6.—

3. **Heitz, Paul,** Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. Zweite billige Ausgabe mit 44 Abb. 4°. *M.* 6.—
Eine erste Ausgabe mit kolorierten Holzschnitten zum Preise von M. 35.— erschien im Jahre 1898 und ist vergriffen. Neue Aufl. in Vorbereitung.

4. **Blümlein, Carl,** Die Floia und andere deutsche maccaronische Gedichte. 8°. *M.* 5.—

5. **Wyss, Arthur**, Ein deutscher Cisianus für das Jahr 1444. Gedruckt von Gutenberg. 4°. ℳ 3.—

6. **Häbler, Konrad**, Der deutsche Kolumbusbrief. In Faksimiledruck, herausg. mit einer Einleitung. 8°. ℳ 3.—

7. **Leidinger, G.**, Chronik und Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein und Herzoge in Bayern 1501. Die älteste gedruckte bayerische Chronik. 8°. (Stammbaum 4°.) ℳ 10.—

8. **Schulze, Franz**, Die wissenschaftliche Bedeutung der Reiseberichte Balthasar Springers. Mit Faksimile von Springers Meerfahrt 1509. 8°. ℳ 6.—

9. **Sarnow, Emil** und **Trübenbach, Kurt**, Mundus novus. Ein Bericht Amerigo Vespuccis an Lorenzo de Medici über seine Reise nach Brasilien in den Jahren 1501/02. Nach einem Exemplare der zu Rostock von Hermann Barckhusen gedruckten Folioausgabe, im Besitze der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. In Faksimiledruck und mit Einleitungen. fol. ℳ 10.—

10. **Heitz, Paul** und **Schreiber, W. L.**, Das Wunderblut zu Wilsnack. Niederdeutscher Einblattdruck mit 15 Holzschnitten aus der Zeit von 1510—1520. Nach mehreren in der Königlichen Universitätsbibliothek in Greifswald aufbewahrten Fragmenten. 4°. ℳ 3.—

11. **Wieser, Franz, R. v.**, Die Grammatica figurata des Mathias Ringmann (Philesius Vogesigena) in Faksimiledruck herausgegeben mit einer Einleitung. ℳ 8.—

12. **Wieser, Franz, R. v.**, Die Cosmographiae Introductio des Martin Waldseemüller (Ilacomilus) in Faksimiledruck herausgegeben mit einer Einleitung. ℳ 10.—

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Böhme, Max, Die großen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts und ihre Bedeutung. Mit 13 Abb. ℳ 4.—

Spezialkataloge unseres Verlages werden auf Wunsch zugesandt.

Bisher sind erschienen: **I. Kunst und Kunstgeschichte; II. Schriften über Elsass-Lothringen; III. Theologie, Philosophie; IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie; V. Bibliographie, Jurisprudenz, Mathematik und Naturwissenschaft, Erzählungen, Reiseskizzen, Gedichte, Theater; VI. Holzschnitte, Schrotblätter, Teigdrucke und Kupferstiche des 15. und 16. Jahrhunderts (Einzelblätter) meist koloriert.**

✻ BIBLIOTHECA ✻ ✻ ROMANICA ✻	Jede Nummer **40 Pf.**

DIE **Bibliotheca Romanica**, herausgegeben von Professor Dr. G. G[röber] in Straßburg, bezweckt den Gelehrten, Studierenden, Lehrern und Schülern, sowie den Gebildeten der ganzen Welt die Werke der

französischen, italienischen, spanischen,

portugiesischen

Weltliteratur in zuverlässigen, billigen und korrekten auf Ausgaben letzter Hand gegründeten Texten in guter Ausstattung zugänglich zu machen. Jedes Bändchen ist mit bio-bibliographischen Vorbemerkungen in der Sprache des Autors versehen. Format in-18°.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
Möllerstraße 16.

Jede Nummer **40 Pf.**	Liebhaber-Ausgaben Geringer Preis Korrekter Text

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
Straßburg, Möllerstraße 16.

Von der ***BIBLIOTHECA ROMANICA***

sind erschienen:

1. **Molière,** Le Misanthrope.
2. **Molière,** Les Femmes savantes.
3. **Corneille,** Le Cid.
4. **Descartes,** Discours de la méthode.
5|6. **Dante,** Divina Commedia I: Inferno.
7. **Boccaccio,** Decameron, Prima giornata.
8. **Calderon,** La vida es sueño.
9. **Restif de la Bretonne,** L'an 2000.
10. **Camões,** Os Lusíadas: Canto I, II.
11. **Racine,** Athalie.
12|15. **Petrarca,** Rerum vulgarium fragmenta.
16|17. **Dante,** Divina Commedia II: Purgatorio.
18|20. **Tillier,** Mon oncle Benjamin.
21|22. **Boccaccio,** Decameron, Seconda giornata.
23|24. **Beaumarchais,** Le Barbier de Séville.
25. **Camões,** Os Lusíadas: Canto III, IV.
26|28. **Alfred de Musset,** Comédies et Proverbes: La Nuit vénitienne; André del Sarto; Les Caprices de Marianne; Fantasio; On ne badine pas avec l'amour.
29. **Corneille,** Horace.
30|31. **Dante,** Divina Commedia III: Paradiso.
32|34. **Prévost,** Manon Lescaut.
35|36. Oeuvres de Maître **François Villon.**
37|39. **Guillem de Castro,** Las Mocedades del Cid I, II.
40. **Dante,** La Vita Nova.
41|44. **Cervantes,** Cinco Novelas ejemplares.
45. **Camões,** Os Lusíadas: Canto V, VI, VII.
46. **Molière,** L'avare.

Erscheinen werden:

47. **Petrarca,** I Trionfi.
48|49. **Boccaccio,** Decameron, Terza giornata.
50. **Corneille,** Cinna.
51|52. **Camões,** Os Lusíadas: Canto VIII, IX, X.
Chanson de Roland.
Chateaubriand, Attala.
Leopardi, Canti.
Boccaccio, Decameron, Quarta giornata.
Pascal, Lettres provinciales.
Pascal, Pensées.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.